

WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts

Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen
zwischen Absolutismus und Aufklärung

Stella Junger



Kunstgeschichte

**Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts –
Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen
zwischen Absolutismus und Aufklärung**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Stella Junger
aus Dortmund
2010

Tag der mündlichen Prüfung: 01. September 2010

Dekan: Herr Prof. Dr. Pietsch

Referent: Herr Prof. Dr. Meyer zur Capellen

Korreferent: Herr Prof. Dr. Kummer

Stella Junger

Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts



WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe X

Band 6

Stella Junger

Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts

Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen zwischen
Absolutismus und Aufklärung

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Stella Junger

„Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts - Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen zwischen Absolutismus und Aufklärung“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X, Band 6

© 2011 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster

www.mv-wissenschaft.com

ISBN 978-3-8405-0025-1 (Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-76429558651 (elektronische Version)

© 2011 Stella Junger

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Stella Junger

Titelbild: Abb. II.1.23, II.1.50, II.2.27, II.2.42, II.2.60, II.2.78, II.3.36, und II.3.45; siehe Abbildungs-Anhang

Umschlag: MV-Verlag

Druck und Bindung: MV-Verlag

Marianne Junger
in Achtung und Liebe

sowie
Stephanie und Matthias
– meinen beiden Helden –

Die vorliegende Untersuchung ist im Sommersemester 2010 vom Fachbereich Geschichte/Philosophie der Westfälischen Wilhelms-Universität als Dissertation angenommen worden.

Für den Druck wurde sie geringfügig überarbeitet.

Danksagung

Mein erster Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Meyer zur Capellen, der mich ermutigt hat, diese Arbeit überhaupt in Angriff zu nehmen. Ohne ihn und das Interesse meines Zweitgutachters Herrn Prof. Dr. Kummer wäre der eine oder andere Hinweis wohl verloren gegangen. Ganz besonders möchte ich mich auch für die überaus freundliche, hilfsbereite und respektvolle Zusammenarbeit bedanken, die ich sowohl in Berlin, Dresden, Moritzburg, Brühl und Frankfurt als auch in den Rathäusern von Bonn und Leipzig und insbesondere mit dem Wittelsbacher Ausgleichsfonds erleben durfte. Hier sind persönlich zu nennen Gerd Bartoschek (SPSG, Berlin), Ioana Herbert (München), Brigitte Schuhbauer (WAF, München), Ulrich Feldhahn (Burg Hohenzollern, Hechingen), Dr. Raphael Beuing (Historisches Museum, Basel). Darüber hinaus danke ich Karla Camara (SPSG, Berlin), Anne-Dorte Krause (DHM, Berlin), Frau Winkler (Landschaftsverband, Brühl), Christiane Tresp (LVR-Amt für Denkmalpflege), Alexandra Koch (Goethemuseum, Frankfurt), Prof. Harald Marx und Frau Reh (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden), Dr. Gabriela Betz (DHM, Frankfurt), Dr. Rainer Michaelis und Marion Kolanoski (Gemäldegalerie, Berlin), Stephan Helms (Nationalgalerie, Berlin) und Frau Andrea Fürstenau (Bayerische Schlösserverwaltung).

Für stete Ermutigung, geduldiges Zuhören und stoisches, nimmermüdes Korrekturlesen bedanke ich mich sehr bei Matthias Schwenner, Stephanie Dommerque, Saskia Johann, Margit Pfeifer, Sandra Mester, Hartwig Homann, Dr. Heinz-Georg Schwenner und Marianne Junger. Ein spezieller Dank geht an Linde und Rüdiger Schulz, ohne deren Unterstützung die Arbeit nicht derart zügig und schön veröffentlicht worden wäre.

Chronologisch korrekt ist es zuletzt der freundlichen und überaus geduldigen Unterstützung und Beratung von Frau Ulli Seewald und Frau Hiltrud Kleinheinrich-Gevers zu verdanken, dass die Arbeit in solch schöner Form Gestalt gefunden hat.

Inhalt

| | |
|---|-----------|
| Einleitung | 11 |
| 1. Vorgehensweise | 15 |
| 2. Forschungsberichte | 17 |
| 2.1 Forschungsbericht zur Porträtmalerei König Augusts III. von Polen, Kurfürst von Sachsen, und seiner Frau Maria Josepha | 19 |
| 2.2 Forschungsbericht zur Porträtmalerei Kaiser Karls VII. Albrecht, Kurfürst von Bayern, und Kurfürst Maximilians III. Joseph von Bayern sowie ihrer Ehefrauen Maria Amalia und Maria Anna Sophie | 20 |
| 2.3 Forschungsbericht zur Porträtmalerei König Friedrichs II. von Preußen, Kurfürst von Brandenburg, und seiner Frau Elisabeth Christine | 21 |
| | |
| I. Erscheinungsformen des Porträts: | |
| Definitionen und Entwicklungen im 18. Jahrhundert | 25 |
| 1. Der Herrscher als Herrscher | 25 |
| 2. Der Herrscher und der Typus des Adelsporträts | 34 |
| 3. Der Herrscher und der Typus des Bürgerporträts | 40 |
| | |
| II. Die Höfe Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen | 42 |
| 1. Sachsen-Polen | 45 |
| 1.1 Biografische Darstellungen | 45 |
| 1.1.1 August III. | 45 |
| 1.1.2 Louis de Silvestre | 56 |
| 1.1.3 Die weiteren Porträtisten | 63 |
| 1.2 Die Porträts Augusts III. | 67 |
| 1.2.1 Die Thronfolge (ab 1716-1733) | 67 |
| Das Reiterporträt (Louis de Silvestre) | 68 |
| Das Feldherrenporträt (Louis de Silvestre) | 72 |
| Der Kurprinz und das Adelsporträt (Louis de Silvestre) | 76 |
| 1.2.2 Die Regierung (1733-1763) | 77 |
| Das erste Staatsporträt (Louis de Silvestre) | 77 |
| Die Gruppe aus dem Brühlschen Palais: August III. und Maria Josepha als Polen (Louis de Silvestre) | 82 |

| | |
|---|------------|
| Silvestres letzter Porträttyp Augusts III. (Louis de Silvestre) | 95 |
| Die Nachfolge Silvestres: Anton Raphael Mengs’ Porträts Augusts III. | 98 |
| 1.3 Die Porträts Maria Josephas | 102 |
| 1.3.1 Die Thronfolge (1719-1733) | 102 |
| Das erste Porträt für den Dresdner Hof (Louis de Silvestre) | 102 |
| Die Prinzessin in Dreiviertelfigur (Louis de Silvestre) | 105 |
| Die Kurprinzessin und das Adelsporträt (Rosalba Carriera) | 106 |
| 1.3.2 Die Regierung (1733-1757) | 108 |
| Das erste Staatsporträt (Louis de Silvestre) | 108 |
| Das Staatsporträt Anfang der Vierzigerjahre (Louis de Silvestre) | 111 |
| Silvestres letzter Porträttyp Maria Josephas (Louis de Silvestre) | 113 |
| Die Nachfolge Silvestres: Mengs’ und Rotaris Porträts Maria Josephas | 116 |
| 1.4 Ergebnisse und Schlussfolgerungen | 120 |
| 2. Bayern | 125 |
| 2.1 Biografische Darstellungen | 125 |
| 2.1.1 Karl VII. Albrecht | 125 |
| 2.1.2 Maximilian III. Joseph | 136 |
| 2.1.3 Georges Desmarées | 145 |
| 2.1.4 Die weiteren Porträtisten | 153 |
| 2.2 Die Porträts Karls VII. Albrecht | 155 |
| 2.2.1 Die Thronfolge (ab 1722-1726) | 157 |
| Das Porträt Karl Albrechts anlässlich seiner Hochzeit (Joseph Vivien) | 157 |
| Das ganzfigurige Feldherrenporträt (Joseph Vivien) | 159 |
| 2.2.2 Die Regierung (1726-1745) | 161 |
| Das Antrittsporträt (Joseph Vivien) | 162 |
| Karl Albrecht als Großmeister des St. Georg-Ritterordens (Franz Joseph Winter) | 164 |
| Der Kurfürst und das Adelsporträt (Georges Desmarées) | 168 |
| Das Jagdporträt in der Amalienburg (Georges Desmarées) | 170 |
| Das Reiterporträt (Georges Desmarées) | 172 |
| Das Kurfürstenporträt vor der Kaiserkrönung (Georges Desmarées) | 174 |
| Das Kaiserporträt (Georges Desmarées) | 175 |

| | |
|--|------------|
| 2.3 Die Porträts Maria Amalias | 180 |
| 2.3.1 Die Thronfolge (1722-1726) | 180 |
| Die Prinzessin als Ganzfigur (Joseph Vivien) | 180 |
| 2.3.2 Die Regierung (1726-1745) | 183 |
| Das Kurfürstinnenporträt (Joseph Vivien) | 183 |
| Das Porträt für die Ahnengalerie (Georges Desmarées) | 186 |
| Die Kurfürstin und das Adelsporträt (Georges Desmarées) | 188 |
| Das Jagdporträt (Franz Joseph Winter) | 189 |
| Das Jagdporträt in der Amalienburg (Georges Desmarées) | 191 |
| Das Kaiserinnenporträt (Georges Desmarées) | 193 |
| 2.3.3 Exkurs: Nach der Regierung (1745-1756) | 198 |
| Das Witwenporträt (Georges Desmarées) | 199 |
| 2.4 Die Porträts Maximilians III. Joseph | 202 |
| 2.4.1 Die Thronfolge (ab 1731-1745) | 203 |
| Max Joseph als Großprior des St. Georg-Ritterordens (Georges Desmarées) | 203 |
| Max Joseph in Rüstung (Umkreis Georges Desmarées) | 206 |
| Max Joseph als kaiserlicher Thronfolger (Georges Desmarées) | 208 |
| 2.4.2 Die Regierung (1745-1777) | 210 |
| Das erste Staatsporträt (Georges Desmarées) | 210 |
| Das erste Staatsporträt als Ganzfigur (Georges Desmarées) | 213 |
| Das erste Reiterporträt (Georges Desmarées) | 215 |
| Das zweite Staatsporträt (Georges Desmarées) | 218 |
| „Max Joseph und Graf von Salern“ (Georges Desmarées) | 221 |
| Das Reiterporträt für Schleißheim (Georges Desmarées) | 226 |
| Max Josephs letztes Porträt (Georges Desmarées) | 230 |
| 2.5 Die Porträts Maria Anna Sophies | 231 |
| 2.5.1 Die Regierung (1747-1777) | 231 |
| Das Porträt für Poppelsdorf (Georges Desmarées) | 232 |
| Das Jagdporträt (Franz Joseph Winter) | 234 |
| Das erste Staatsporträt (Georges Desmarées) | 236 |
| Das zweite Staatsporträt (Georges Desmarées) | 237 |
| Die Kurfürstin und das Adelsporträt (Georges Desmarées) | 241 |
| Die Fürstin mit dem Occhi-Schiffchen (Georges Desmarées) | 243 |
| Die Kurfürstin und das repräsentative Adelsporträt (Georges Desmarées) | 244 |
| Die Kurfürstin mit schwarzem Spitzenjäckchen (Georges Desmarées) | 246 |
| 2.6 Ergebnisse und Schlussfolgerungen | 247 |

| | |
|---|------------|
| 3. Brandenburg-Preußen | 256 |
| 3.1 Biografische Darstellungen | 256 |
| 3.1.1 Friedrich II. | 256 |
| 3.1.2 Antoine Pesne | 271 |
| 3.1.3 Die weiteren Porträtisten | 280 |
| 3.2 Die Porträts Friedrichs II. | 286 |
| 3.2.1 Die Thronfolge (ab 1733-1740) | 287 |
| Nach Küstrin: Das „Rehabilitationsporträt“ (Antoine Pesne) | 287 |
| Das Porträt von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff | 290 |
| Das erste Rheinsberger Porträt (Antoine Pesne) | 296 |
| Das letzte Kronprinzenporträt (Antoine Pesne) | 301 |
| 3.2.2 Die Regierung (1740-1786) | 304 |
| Das Antrittsporträt (Antoine Pesne) | 304 |
| Die Porträts von Johann Georg Ziesenis | 308 |
| „Friedrich II. vor dem Janustempel“ (Johann Heinrich Christoph Franke) | 313 |
| „Friedrich II. zieht den Hut“ (Johann Heinrich Christoph Franke) | 315 |
| „Friedrich II. vor dem Janustempel“ (Charles-Amedée-Philippe Vanloo) | 318 |
| Das letzte Porträt Friedrichs II. (Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski) | 321 |
| 3.3 Die Porträts Elisabeth Christines | 324 |
| 3.3.1 Die Thronfolge (ab 1733-1740) | 324 |
| Das erste Porträt für den Berliner Hof (Antoine Pesne) | 324 |
| 3.3.2 Die Regierung (1740-1786) | 328 |
| Die ersten Porträts als Königin (Antoine Pesne) | 328 |
| Die Königin im „Uniformkleid“ (Antoine Pesne) | 330 |
| Das ganzfigurige Staatsporträt (Antoine Pesne) | 333 |
| Die Königin und das Adelsporträt (Antoine Pesne) | 335 |
| Das Staatsporträt in den Sechzigerjahren (Joachim Martin Falbe) | 338 |
| Das späte private Porträt (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein) | 340 |
| 3.4 Ergebnisse und Schlussfolgerungen | 342 |

| | |
|--|-----------------|
| III. Gegenüberstellung und Auswertung der Ergebnisse | 350 |
| 1. Die Herrscher und ihre Porträts | 350 |
| 1.1 Die Thronfolgezeit der Fürsten | 350 |
| 1.2 Die Regierungszeit der Fürsten | 352 |
| Das Antrittsporträt | 352 |
| Die Inszenierung als Herrscher | 353 |
| Der Umgang mit dem „privaten“ Porträt | 358 |
| 1.3 Die Thronfolgezeit der Fürstinnen | 360 |
| 1.4 Die Regierungszeit der Fürstinnen | 361 |
| Das Antrittsporträt | 361 |
| Die Inszenierung als Herrscherin | 363 |
| Der Umgang mit dem „privaten“ Porträt | 367 |
| 1.5 Die Nutzung von Porträts als Pendants | 369 |
| 1.6 Resümee | 370 |
| 2. Die Künstler und ihre fürstliche Porträtmalerei | 372 |
| 2.1 Voraussetzungen | 372 |
| 2.2 Die künstlerischen Charakteristika | 375 |
| Das Raumkonzept | 375 |
| Der Einsatz von Licht und Farbe | 377 |
| Der Ausdruck von Gesten, Gesicht und Haltung | 378 |
| Die Umsetzung der allgemeinen Entwicklung des fürstlichen Porträts | 378 |
| 2.3 Die Bedeutung von Antoine Pesne, Georges Desmarées und Louis de Silvestre als Hofporträtisten ihrer Zeit | 380 |
| Schlusswort | 383 |
| Anlagen | |
| Übersicht zentrale Persönlichkeiten | 386 |
| Übersicht Rahmendaten | 387 |
| Abkürzungen Institutionen | 388 |
| Bibliographie | 389 |
| Abbildungen | I - XCIX |

Einleitung

Die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts stellt die kunsthistorische Forschung bis heute vor vielfältige Fragen und Aufgaben. Absolutismus, Rokoko, Aufklärung, Klassizismus, oder auch Romantik – hinter jedem dieser Begriffe steht ein ganz eigener Charakter und eine damit zusammenhängende Ausdrucksweise. Sie prägen das Jahrhundert, sind gerade im Heiligen Römischen Reich auf sehr vielschichtige Weise miteinander verbunden und bedingen einander. Für die Erforschung der einzelnen Bereiche bedeutet dies eine außerordentlich komplexe und daher schwierige Ausgangssituation, da zeitlich klare und stilistisch sowie methodisch eindeutige Grenzen zwischen den unterschiedlichen Ausdrucksformen kaum zu ziehen sind.

Die Porträtmalerei, insbesondere die der Herrscher, spiegelt diese Situation aufs Anschaulichste. So stehen einzelnen bereits genauestens erforschten Detailbereichen, wie der Genese des Konzepts des Staatsporträts, nur vereinzelte Untersuchungen zur Porträtmalerei bestimmter Herrscher gegenüber.¹ Noch dazu legen die wenigen vorhandenen Untersuchungen ihren Schwerpunkt kaum auf die Analyse der Formen und Intentionen ikonografischer Gestaltungsweisen und ihrer Funktionszusammenhänge. Das Wissen um diese wird in der Literatur zwar vielfach vorausgesetzt, doch konkret am Objekt vorgestellt und belegt werden sie nur sehr vereinzelt. Ebenso selten werden sie in einen weiteren chronologischen Kontext gestellt. Auf Porträts zeitgleicher Herrscher wird höchstens beiläufig verwiesen. Ausdrücklich vergleichende Studien zur Porträtmalerei verschiedener Fürsten fehlen gänzlich.

Dabei erfährt gerade in jüngerer Zeit der über Jahrhunderte tradierte und daher wohl auch klassische kunsthistorische Standpunkt, das Herrscherporträt des 18. Jahrhunderts sei weniger Kunstwerk als vielmehr

¹ Dies gilt u. a. für Kurfürst Maximilian Emanuel II. von Bayern, dessen Bildnisse 1976 durch Lorenz Seelig und Johann Georg Prinz von Hohenzollern näher vorgestellt wurden. 2006 erschien die Arbeit Angelika Schmitt-Vorstors, die sich mit dem Porträt Josepha II. von Österreich auseinandersetzt. Zu Kurfürst und Erzbischof Clemens August von Köln publizierte 2007 Martin Miersch. Auch zum Porträt Friedrichs II. von Preußen sind bereits verschiedentlich, wenn auch oftmals problematische Untersuchungen angestellt worden. Vgl. Kap. 2.3 Forschungsbericht zur Porträtmalerei König Friedrichs II. von Preußen, Kurfürst von Brandenburg, und seiner Frau Elisabeth Christine.

Teil der Öffentlichkeitsarbeit des Fürsten,² also eine Mischform zwischen Denkmal, Monument und Porträt, vielfach eine neue Wertung.³ Weniger die Psychologisierungskunst des Malers als vielmehr die gemeinsame Inszenierungskunst von Maler und Herrscher rückt in den Fokus des Interesses.⁴ Mehr und mehr stellen sich „kontextuell ausgerichtete Fragen an das Bildnis [...], Funktion, Medium und Wirkung interessieren nun stärker als die Frage nach dem Individuum. [...] das Augenmerk richtet sich zunehmend auf das früher als randständig abgetane Umfeld der Bildnisse, was ganz neue Perspektiven erlaubt – nicht zuletzt auch auf die Frage nach dem Individuum.“⁵ Schließlich bestimmt dieses Individuum, insbesondere der Herrscher in seinem Porträt, maßgeblich seine Erscheinung und sein Auftreten für eine bestmögliche Wirkung auf den Betrachter. Dabei ist seine Wahl eng an den aktuellen Zeitgeist geknüpft und erfährt im 18. Jahrhundert verschiedene Wandlungen.⁶ Eine solche Selbstinszenierung wird heute als „Institution menschlicher Selbstausslegung“ verstanden und gewürdigt.⁷ Dabei ist zu beachten, dass darüber hinausgehend weitere Faktoren ihren Einfluss auf die Gestaltung eines Bildnisses nehmen. So ist davon auszugehen, dass sich das Porträt aus der Schnittmenge von Wünschen und „Statusmerkmalen des Dargestellten, von Kunstmerkmalen des Künstlers und von Erwartungsmerkmalen des Rezipienten konstituiert. Je nach Übergewicht im speziellen historischen Kontext kann die intendierte Porträtform die Merkmalsverhältnisse verschieben und die jeweilige Dominanz offen legen.“⁸

Diese aktuellen Kernfragen und die bisher fehlende Gesamtsicht auf dieses Thema nimmt die Arbeit zum Anlass, aufbauend auf einem bislang begrenzten Forschungsstand, das Herrscherporträt des 18. Jahrhunderts in den Fokus der Untersuchung zu rücken. So wird im Folgenden die fürstliche Porträtmalerei anhand heute noch feststellbarer Porträttypen

² Marx, Barocke Malerei in Dresden, 1985, S. 29.

³ Deckert, 1929, S. 261-282.

⁴ Hirschnitz, 2008, S. 177.

⁵ Köstler (u. a.), 1998, S. 9f.

⁶ Larsson, 2001, S. 34f.

⁷ Fischer-Lichte (u. a.), 2007, S. 20.

⁸ Kanz, 1993, S. 66.

Zur Erwartungshaltung des Betrachters vgl. auch Warnke, 1992, S. 27.

ausgewählter deutscher Herrscher des 18. Jahrhunderts sowie ihre Entwicklung einer genauen Analyse unterzogen und ein Vergleich auf der Grundlage der gemeinsamen gesellschaftlichen und politischen Situation vorgenommen.

Dabei gilt es auch, sich insbesondere allgemeine typologische Gestaltungsprinzipien, den jeweiligen Zeitgeist, die aktuelle Mode, die politischen Intentionen der Herrscher und ihre Hintergründe sowie nicht zuletzt die Persönlichkeiten der Fürsten, die Erwartungen des Betrachters und eventuelle Status- und somit Bedeutungswandel der Höfe zu vergegenwärtigen. Gleichzeitig soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern die höfischen Porträtmaler der Zeit ihre persönlichen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in die Gestaltung des fürstlichen Porträts einfließen lassen konnten und inwiefern stilistische Verbindungen und gegenseitige Abhängigkeiten einzelner Hofmaler von einander bestehen.

Für die Untersuchung wurden Fürstenpaare ausgewählt, die die gesamte wechselvolle Epoche vom Absolutismus bis zur Aufklärung im Heiligen Römischen Reich miterlebt und -gestaltet haben und deren Porträtmalerei sich demzufolge mit den verschiedenen Einflüssen auseinandergesetzt hat. Dabei ist es für die wissenschaftliche Betrachtung von großem Vorteil, dass drei Fürstenpaare und ihre Höfe in besonderer Weise in Erscheinung treten. Diese sind August III.⁹ und Maria Josepha in Sachsen-Polen, Karl VII. Albrecht und Maria Amalia in Bayern sowie Friedrich II. und Elisabeth Christine in Brandenburg-Preußen. Sie alle entstammen nahezu einer Generation und gelangen im Abstand von nur zehn Jahren an die Regierung. Allerdings fehlen durch den frühen Tod Karls VII. für ein vollständiges Bild der fürstlichen Porträtmalerei des bayerischen Hofes bis zum Ende der zu betrachtenden Epoche mehrere Jahrzehnte. Doch lässt sich anhand der Porträtmalerei des Sohnes und Nachfolgers, Maximilian III. Joseph, und dessen Gattin, Maria Anna Sophie, in dieser Hinsicht Vollständigkeit gewährleisten. Darüber hinaus ist auf diese Weise anhand der Auswirkungen auf das Herrscherporträt der

⁹ August III. ist König von Polen, als Kurfürst von Sachsen trägt er jedoch den Namen August II. Um einer Verwechslung mit seinem Vater und Vorgänger vorzubeugen, bezieht sich die Arbeit in seiner Regierungszeit auf ihn aber ausschließlich als August III. Auf seinen Vater und Vorgänger wird als August II. von Polen Bezug genommen.

Bedeutungsverlust des bayerischen Hofes vom Kaiser- zum Kurfürstenhof zu beobachten.

Gleichzeitig nehmen die betrachteten Herrscher hinsichtlich ihrer Position als Kurfürsten und der auf Machtzuwachs ausgerichteten Politik ihrer Vorgänger vergleichbare Ausgangspositionen im Reich am Vorabend des die Machtverhältnisse neu ordnenden Österreichischen Erbfolgekrieges ein. Zudem bieten sie durch ihr eigenes Streben nach Machtzuwachs zu Lasten Österreichs während des Krieges für das Vorhaben der vorliegenden Untersuchung eine ideale Bedingung. So nutzen insbesondere diese drei Fürstenhäuser die Situation, als 1740 Kaiser Karl VI. von Österreich ohne männlichen Erben verstirbt. Sie liefern sich einen Wettlauf um die aus ihrer Sicht freiwerdende Macht des zu beerbenden Österreichs.¹⁰

Durch die Untersuchung werden nicht allein die Charakteristika der Porträtmalerei der vorgestellten Herrscherpaare und ihre Entwicklung im 18. Jahrhundert, sondern auch das Verhältnis der Herrscher zu ihrem Bildnis herausgearbeitet. Gleichzeitig gibt die durch die gemeinsame politische und historische Basis mögliche Gegenüberstellung einen allgemeinen Aufschluss über das Herrscherporträt im Römischen Reich des 18. Jahrhunderts. Die darüber hinaus erfolgende Verknüpfung der Bildnisse mit biografischen Eckdaten sowohl der Dargestellten und ihrer Künstler als auch mit historischen Daten und allgemeinen Entwicklungen der Epoche, lässt die Werke zu Zeitzeugnissen werden, die aufgrund ihrer vielfältigen Aussagefähigkeit nicht allein für die kunsthistorische Forschung, sondern auch interdisziplinär von großem Interesse sind.

„Wer zwischen den Pinselstrichen lesen kann, dem verrät das Porträt zugleich, was jeweils der Einzelne, sein Geschlecht, sein Stand, sein Volk, seine Zeit vom Künstler und der Kunst gewollt, erhofft, gefordert hat.“¹¹

¹⁰ Schon Volker Press widmet sich in seinem Aufsatz dem Thema des „dynastischen Wettlaufs“ zwischen den einzelnen Mächten des Reiches. Dabei konzentriert er sich besonders auf Kurbayern und Kursachsen. Vgl. Press, 1989, S. 63-71.

¹¹ Leisching, 1906, S. 5.

1. Vorgehensweise

Um sich den verschiedenartigen Fragestellungen zu nähern, wird zunächst das Porträt des 18. Jahrhunderts mit seinen wichtigsten Erscheinungsformen, Definitionen und Entwicklungen typologisch vorgestellt und in Bezug zur Person des Fürsten beziehungsweise der Fürstin gesetzt. Hierzu wird standesspezifisch, also strukturiert nach Herrscherporträt, Adelsporträt und Bürgerporträt vorgegangen. Auf diese Weise wird die Basis der verwendeten Begrifflichkeiten, ihrer Kriterien und Grenzen geschaffen, auf die in der Analyse der Porträts immer wieder zurückgegriffen wird.

Das hieran anschließende Schwerpunktkapitel der Analyse der fürstlichen Porträtmalerei wird eingeleitet durch die Biografien sowohl der zur Untersuchung stehenden Herrscher als auch ihrer Porträtisten. Bei Letzteren wird ein deutlicher Schwerpunkt auf die Lebensläufe derjenigen Maler gelegt, die die fürstliche Porträtmalerei über Jahrzehnte – sogar über ihr eigenes Leben hinaus – geprägt haben. Diese sind Louis de Silvestre in Sachsen-Polen, Georges Desmarées in Bayern und Antoine Pesne in Brandenburg-Preußen. Ihre schwedische beziehungsweise französische Herkunft, die Lehrjahre und die künstlerischen Einflüsse, denen sie ausgesetzt werden, sind in die Untersuchung mit einzubeziehen, da sie, als sie an die Höfe in München, Dresden und Berlin kommen, bereits selbstständige Maler sind und ihre Vorbildung in das dann einsetzende künstlerische Schaffen sowie die langjährige Prägung der höfischen Porträtmalerei mit einfließt.

Nur durch diese einleitenden Biografien kann im Rahmen der Betrachtung der Bildnisse auf bedeutsame Eckdaten und Entwicklungen in den Biografien der Herrscher und ihrer Maler Bezug genommen werden.

Die anschließende Beschreibung, Analyse und Interpretation aller bisher bekannten und vom Hof in Auftrag gegebenen, beziehungsweise genutzten, Bildnistypen bezieht sowohl die zentralen Porträts in Öl, als auch einige wenige Bildnisse in Pastell sowie vereinzelte Grafiken mit ein. Letztere werden allerdings nur dort herangezogen, wo bekannte Porträtgemälde verloren und einzig in Stichen noch überliefert sind. Die Reihenfolge der Betrachtung gliedert sich chronologisch nach der

Entstehungszeit der Gemälde und dem Status der Fürsten entsprechend in Thronfolge- und Regierungszeit. Auf diese Weise können die Verbindungen zwischen ikonografischen Veränderungen und, wie gesagt, biografisch bedeutsamen Ereignissen sowie der Zusammenhang mit neuen Strömungen beispielsweise in der Mode oder dem Zeitgeist nachvollziehbar hergestellt werden. Dabei wird die Betrachtung der Bildnisse aus der Thronfolgerzeit auf die besonders aussagekräftigen Beispiele konzentriert. Diese wurden naturgemäß hauptsächlich durch die Wünsche und Intentionen des amtierenden Herrscherpaares bestimmt und werden im Rahmen dieser Untersuchung entsprechend ihrer Bedeutung als Ausgangspunkte für die eigene Porträtmalerei der hier zu untersuchenden Fürsten hinzugezogen.

Dasselbe gilt für die Porträts der jeweiligen Herrscherinnen. Aus der Thronfolgezeit finden ebenfalls nur die bedeutsamsten Werke Berücksichtigung, während diejenigen Bildnisse aus der Zeit nach ihrer Regierung, bis auf einen beispielgebenden Exkurs zum vom Sohn Max III. Joseph bestimmten Witwenporträt Maria Amalias, ohne Beachtung bleiben, da auch sie zu einem erheblichen Maße als fremdbestimmt zu betrachten sind.

Im Anschluss werden die Ergebnisse der Analysen und die Schlussfolgerungen zusammengefasst und für den jeweiligen Hof ausgewertet.

Übergreifend erfolgt dann eine vergleichende Gegenüberstellung der Ergebnisse der Einzelanalysen der Höfe unter Zuhilfenahme bestimmter Fragestellungen. So werden hier unter anderem die Charakteristik der Bildnisse der einzelnen Herrscher, ihrer Gattinnen und ihre Entwicklung sowie die Einflüsse auf die Gestaltung ihrer Porträts in direkten Vergleich gebracht.

Danach erfolgt eine entsprechende Gegenüberstellung der betrachteten herausragenden Hofmaler. Den unterschiedlichen Eigenarten ihrer fürstlichen Porträtmalerei, der eigenen künstlerischen Einflussnahme auf sie und ihrer Entwicklung wird an dieser Stelle nachgegangen. Schließlich wird ihre Bedeutung als herrschaftliche Porträtisten im Kontext des 18. Jahrhunderts herausgestellt.

Es bleibt festzuhalten, dass diese Untersuchung nicht das Ziel verfolgt, das vollständige fürstliche Porträtschaffen der Künstler und ihrer

Werkstätten vorzustellen. Ebenso finden nur solche Werke Berücksichtigung, von denen überliefert ist oder bei denen die heutige Forschung davon ausgeht, dass sie vom Hof in Auftrag gegeben wurden. Wenige von dieser Vorgabe abweichende Werke werden zur Veranschulichung von Abweichungen betrachtet. Gleichzeitig kann nur die Auswahl der für die Entwicklung der Porträtmalerei der Herrscherpaare bedeutendsten und aussagekräftigsten Werke den beabsichtigten Überblick schaffen. Dabei werden für die Betrachtung die originalen Werke herangezogen, lediglich in solchen Fällen, in denen, wie dargestellt, Originale verloren sind oder signifikante ikonografische Veränderungen vorgenommen wurden, wird auf Repliken oder Varianten des ursprünglichen Porträttypus' zurückgegriffen.

2. Forschungsberichte

Wie im Folgenden deutlich wird, ist der Forschungsstand zum fürstlichen Porträt des 18. Jahrhunderts für die hier ausgewählten Fürstenpaare überaus begrenzt. Allein der zum Bildnis Friedrichs II. bildet eine, wenn auch durchaus problematische Ausnahme.

Diese schwierige und ungenügende Situation berücksichtigend, stellt die wissenschaftliche Forschung zu den jeweiligen Porträtisten eine Möglichkeit dar, sich dem Gegenstand des fürstlichen Porträts zu nähern, da hier Literatur in größerem Maße vorhanden ist. Diese fokussiert ihrem Charakter nach jedoch verstärkt den Künstler an sich und sein gesamtes, beziehungsweise sein künstlerisch als besonders wertvoll angesehenes Tätigkeitsfeld. Dies führt in der Regel dazu, dass sich das Gebiet des fürstlichen Porträts, dem generell geringe künstlerische Beeinflussung durch den Maler attestiert wird, einer recht stiefmütterlichen Behandlung ausgesetzt sieht. Ein Zustand, welcher nur allzu natürlich erscheint, bedenkt man, dass sich das Gebiet zudem in außergewöhnlich großem Maße in andere historische Wissenschaften erstreckt und damit vom eigentlichen Gegenstand, der Forschung zum Künstler, entfernt. Politikgeschichte, Textil-, Waffen-, Ordens- und Schmuckkunde oder auch Heraldik, um nur einige zu nennen, sind hier für eine vollwertige Untersuchung unabdingbar hinzuzuziehen.

Somit stellen hauptsächlich die großen Werkkataloge zu den verschiedenen Künstlern, in denen annähernd alle Werke des Künstlers

und folglich auch alle Herrscherbildnisse Vorstellung finden, eine große Hilfe dar. Allerdings existieren nicht für alle, für die vorliegende Arbeit bedeutsamen Künstler solche umfassenden Arbeiten. Für Johann Heinrich Christoph Franke, Charles-Amedée-Philippe Vanloo, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski, Joachim Martin Falbe und Franz Joseph Winter stehend sie noch aus.¹²

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit zudem um eine vergleichende Studie handelt, erscheinen insbesondere solche Untersuchungen interessant, die sich der Gegenüberstellung von Sachsen-Polen, Brandenburg-Preußen und Bayern widmen. Diese finden sich aber bisher ausschließlich auf historischem Gebiet und hier zumeist in Form von Aufsätzen, wobei die Schwerpunkte des Interesses auf der politischen Situation der Herrscher, ihrer Dynastien sowie der Entwicklung ihrer Reiche liegen.¹³ In manchen dieser Vergleiche – speziell der älteren Literatur – finden sich zudem durchaus problematische ideologische Sichtweisen wie auch eine durch subjektives Empfinden geprägte Bevorzugung insbesondere der brandenburgisch-preußischen Seite.¹⁴

Dennoch erweisen sich diese Arbeiten als unverzichtbar, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede auch auf dem Gebiet der fürstlichen Porträtmalerei und ihrer Entwicklung zu interpretieren und finden insofern verstärkt Eingang in die folgende Untersuchung.

Auf kunsthistorischem Gebiet ist 1966 darüber hinaus eine erste, allerdings allgemein das höfische Bildnis des Spätbarocks fokussierende Betrachtung von Helmut Börsch-Supan publiziert worden. In ihr stellt der Autor eine breit gefächerte Auswahl an höfischen Porträts mit dem Ziel vor, eine erste ganz generelle Übersicht über die Geschichte des höfischen Bildnisses und seine Entwicklung vorzulegen. Hinsichtlich ihres überblicksartigen Charakters und der daraus resultierenden allgemeingültigen Erkenntnisse auch in Bezug zum fürstlichen Porträt

¹² Ein Werkkatalog für Joseph Vivien wird derzeit auf der Grundlage der Arbeit Helmut Börsch-Supans (1963, S. 129-212) von Ioana Herbert (München) erarbeitet. Über Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski wird derzeit die Ausstellung „Teure Köpfe. Lisiewsky – Hofmaler in Anhalt und Mecklenburg“ nebst Katalog vorbereitet.

¹³ Ziekursch, 1904.; Press, 1989, S. 63-71.; Hahn, 1989, S. 93-99.; Glaser, 1992, S. 33-49.; Groß, 1994, S. 353-356.

¹⁴ Haake, 1939.

findet die Untersuchung verstärkt Berücksichtigung in der vorliegenden Betrachtung.

2.1 Forschungsbericht zur Porträtmalerei König Augusts III. von Polen, Kurfürst von Sachsen, und seiner Frau Maria Josepha

Sowohl die Porträts Augusts III. als auch diejenigen Maria Josephas finden, wie bereits erwähnt, in der bisherigen Forschungsliteratur als eigener Themenkomplex kaum Beachtung.

Erstmals stellt Jean Louis Sponsel 1906 einige Bildnisse des Wettinschen Herrscherhauses mit ausführlichen Beschreibungen katalogartig und malerübergreifend zusammen.¹⁵ Bedingt jedoch sowohl durch seine unvollständige, eher überblicksartige sowie weit über August III. hinausgehende Zusammenstellung als auch durch sein methodisches Vorgehen – er zeigt neben klassischen Bildnissen auch Allianz- und Familienporträts – werden weiterführende Fragestellungen, wie beispielsweise die inhaltlichen oder methodischen Zusammenhänge einzelner Bildnisse nicht angesprochen.

Gleiches gilt für die in jüngerer Zeit erschienene Literatur. So widmen sich Harald Marx und Jacek Gajewski in dem großen Ausstellungskatalog „Unter einer Krone“ von 1997 mit je einem Aufsatz dem fürstlichen Bildnis Augusts III. Allerdings setzen die Autoren ihre Schwerpunkte stärker allgemein auf die Porträtmalerei in Dresden beziehungsweise auf die in der polnisch-litauischen Adelsrepublik.¹⁶ Die Porträtmalereien Augusts III. und Maria Josephas als eigenständige Themenkomplexe finden keine Fokussierung.

1998 rückt erstmals das grafische Porträt Augusts III., sowie das Augusts II., in der Publikation Ewa Lomnicka-Zakowskas ins Zentrum des Interesses.¹⁷ Ihr sind überaus wertvolle Erkenntnisse insbesondere über Porträts zu verdanken, deren vorauszusetzende Originale in Öl heute hauptsächlich aufgrund von Kriegsverlusten nicht mehr fassbar sind.

Ansonsten finden sich einzelne Bildnisse Augusts III. oder Maria Josephas in einigen Untersuchungen – insbesondere in Aufsätzen – unter

¹⁵ Sponsel, 1906.

¹⁶ Marx, Barocke Porträtmalerei in Dresden, 1997, S. 276-278.; Gajewski, 1997, S. 279-282.

¹⁷ Lomnicka-Zakowska, 1998.

anderem von Mario Andreas von Lüttichau, Steffi Röttgen und wiederum Harald Marx behandelt.¹⁸ Diese Publikationen sind jedoch in der Regel erneut Teil eines größeren thematischen Zusammenhanges und behandeln die für die vorliegende Untersuchung interessanten Bildnisse nur eingeschränkt und ohne einem Zusammenhang zur gesamten Porträtmalerei der Fürsten nachzugehen.

2.2 Forschungsbericht zur Porträtmalerei Kaiser Karls VII. Albrecht, Kurfürst von Bayern, und Kurfürst Maximilians III. Joseph von Bayern sowie ihrer Ehefrauen Maria Amalia und Maria Anna Sophie

Die Forschungslage zur Porträtmalerei Karls VII. Albrecht und Maria Amalias sowie Maximilians III. Joseph und Maria Anna Sophies ist derjenigen des sächsischen Herrscherpaares vergleichbar. Untersuchungen, die sich konkret auf das Thema des fürstlichen Porträts beziehen, gibt es auch hier nur sehr vereinzelt und innerhalb entweder größerer thematischer Zusammenhänge oder aber unter eng begrenzten Fragestellungen. Meistens werden einzelne Bildnisse vorgestellt. So publiziert Ende der Dreißigerjahre G. Kircher einen Aufsatz im Münchner Jahrbuch zu den Bildnissen der Wittelsbacher von Georges Desmarées im Neuen Schloss zu Baden-Baden,¹⁹ Helmut Börsch-Supan betrachtet 1963 die höfischen Porträts von Joseph Vivien,²⁰ und Johann Georg Prinz von Hohenzollern untersucht eine Auswahl an Arbeiten verschiedener französischer Maler am Hof Max Emanuels.²¹

Lorenz Seelig setzt sich 1979 mit dem bayerischen Hausritterorden vom Heiligen Georg und 1980 innerhalb seiner Gesamtbetrachtung der Ahnengalerie in der Münchner Residenz mit den in diesem Zusammenhang geschaffenen Bildnissen der beiden Fürstenpaare auseinander.²² Darüber hinaus ist es in erster Linie Seelig, der durch seine

¹⁸ Lüttichau, 1985, S. 1870-1874.; Röttgen, 1999, S. 101-114.; Marx, Das Bildnis der Königin Maria Josepha von Anton Raphael Mengs, 2001, S. 118-123.

¹⁹ Kircher, 1937/38, S. XL- XLVI.

²⁰ Börsch-Supan, 1963, S. 186.

²¹ Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, S. 207-220.

²² Seelig, 1995, S. 1682-1683.; Ders., 1980, S. 253-327.

Untersuchungen zum Bildnis Maximilian Emanuels II. die Grundlagen zu einer Betrachtung der Porträts Karl Albrechts geschaffen hat.²³

In jüngerer Zeit sind es insbesondere die Forschungen Laurentius Kochs, die noch unbekannte Wittelsbachsche Herrscherporträts zu Tage gefördert haben. Sein Interessensgebiet betrifft allerdings das Gesamtwerk Georges Desmarées'.²⁴

Die einzigen, das Porträtschaffen für die bayerischen Herrscherpaare überblickenden Aussagen trifft Martin Miersch zu der Bildnismalerei Karl Albrechts. Allerdings konnte er für ihn insgesamt lediglich zwei unterschiedliche Porträttypen identifizieren, die er noch dazu fälschlich Georges Desmarées als ursprünglichem Schöpfer zuschreibt. So werden die von Miersch getroffenen Aussagen dem Thema in keinster Weise gerecht, zumal noch dazu jegliche Erwähnung von Quellen und Sekundärliteratur unterbleibt.²⁵

2.3 Forschungsbericht zur Porträtmalerei König Friedrichs II. von Preußen, Kurfürst von Brandenburg, und seiner Frau Elisabeth Christine

Während die Porträtmalerei Elisabeth Christines bislang in der Hauptsache über die Forschung zu den jeweiligen Künstlern zu erschließen ist, ist das Porträt Friedrichs II. immer wieder Gegenstand verschiedenster Untersuchungen geworden.

Die frühesten diesbezüglichen Betrachtungen sind Paul Seidel, Adalbert von Taysen und Reinhold Koser zu verdanken.²⁶ Während sich jedoch die beiden zuletzt genannten Autoren in der Hauptsache mit dem Äußeren Friedrichs II. sowie mit dem seiner Frau auseinandersetzen und in den Bildnissen lediglich die Äußerungen von Zeitgenossen des Königs wieder zu finden suchen, stellt Seidel die Bildnisse in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Alle drei streben jedoch nicht nach Vollständigkeit der vorgestellten Porträts. Zudem kann in keiner der Arbeiten von einer möglichst objektiven, unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit den Bildnissen die Rede sein. Die Autoren scheinen vielmehr ihre

²³ Ders., 1976, S. 1-29.

²⁴ Koch, 1992, S. 2718-2721.

²⁵ Miersch, 2000, S. 307-334.

²⁶ Seidel, 1888, S. 108-128.; Ders., 1897, S. 104-112.; Ders., 1911, S. 20-35.; Taysen, 1891.; Koser, 1897, S. 88-104.

vorbestimmte Vorstellung vom Dargestellten und seiner Persönlichkeit in den Bildnissen zu suchen. Wird sie nicht gefunden oder vom Maler vermeintlich verfälscht wiedergegeben, wirkt sich das entscheidend auf die Beurteilung seiner künstlerischen Fähigkeiten sowie der Werke aus, führt aber nicht zu einer möglichen neuen Herangehensweise an die Person des preußischen Königs. Diese stark vom „Geniekult“ um Friedrich II. geprägte Vorgehensweise stellt eines der größten Hindernisse bei einer angestrebten objektiven Auseinandersetzung mit seinen Porträts dar, trägt sie sich doch noch bis in die neuste Literatur.²⁷

So findet sie sich auch in den bis heute als Grundlagen für eine Beschäftigung anzusehenden Untersuchung von Gustav Berthold Volz aus dem Jahr 1926 und derjenigen Arnold Hildebrands von 1942.²⁸ Beide Autoren stellen eine ganze Reihe an verschiedenen Bildnissen vor, mitunter bereichert durch ausführliche Beschreibungen und zahlreiche Zitate von Zeitgenossen über das Äußere Friedrichs II. sowie von diesem selbst. Zudem setzt insbesondere Hildebrand die verschiedenen Bildnisse zu einander sowie zum Leben und politischen Ereignissen in Bezug. Allerdings führen beide Autoren nur scheinbar alle Porträts, die zu Lebzeiten Friedrichs entstanden sind, auf. Tatsächlich verzichten sie auf mehrere bedeutende Werke.²⁹ Darüber hinaus unterscheiden sie nicht zwischen Porträts, die vom Hof in Auftrag gegeben wurden und solchen,

²⁷ Diese Voreingenommenheit geht u. a. so weit, dass das Bildnis Anton Graffs als „uninspiriert“ eingestuft wird. „Durch die Schlichtheit und die Abstraktheit dieser Komposition gelingt es Graff zwar, alles Leben im Gesicht zu konzentrieren, aber es ist eben doch keine außergewöhnliche Erfindung, die der außergewöhnlichen Persönlichkeit Rechnung trägt.“ Vgl. Börsch-Supan, 1987, S. 256.

Hildebrand empfindet das Werk Graffs zwar als physiognomisch gut, doch urteilt er es in psychologischer Hinsicht als zu banal und zu jugendlich für den großen preußischen König ab. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 133ff.

Poensgen wirft Antoine Pesne vor, „dem seltenen Reichtum an Geist, Witz, künstlerischem Elan und ausgeprägtem Sinn für ästhetische Wirkung“ Friedrichs II. nicht gerecht zu werden. Als Gründe werden hier der persönliche Takt des Künstlers, seine bescheidene Subordinationsbereitschaft, seine nationale Andersartigkeit oder auch die angeborene Beschränktheit seines bürgerlich einfachen Horizonts diskutiert. Vgl. Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 31f.

²⁸ Volz, Friedrich der Große im Bilde seiner Zeit, 1926.; Hildebrand, 1942.

²⁹ So findet sich bei keinem der beiden Autoren eine Besprechung des Lisiewski-Porträts. Auch Vanloos Bildnisse werden zumindest von Hildebrand als künstlerisch und ikonografisch so unbedeutend eingestuft, dass er sie nicht abbildet. Dagegen verzichtet Volz zusätzlich auf das erste Pesne-Bildnis Friedrichs nach seinem Aufenthalt in Küstrin. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 122.

die ganz unabhängig von diesem in meist volkstümlicher, szenischer Weise Anekdoten wiedergeben.

1958 beschäftigt sich dann Edwin von Campe erstmals ausführlich mit den grafischen Porträts Friedrichs II. aus dessen Lebzeiten und eröffnet damit unter anderem eine breite Sicht auf Darstellungen des preußischen Königs, die nicht vom Hof gesteuert wurden. Diese Zeugnisse lassen wiederum bemerkenswerte Rückschlüsse auf die höfische Propaganda zu.³⁰

Seit den Siebzigerjahren nähert sich Helmut Börsch-Supan in einer ganzen Reihe von Aufsätzen dem Themenkomplex. Neben Untersuchungen, die sich mit einzelnen Porträts des Königs beschäftigen, erscheinen auch solche, die überblicksartig die Porträtsituation Friedrichs II. zusammenfassen.³¹ Anfang der Achtzigerjahre veröffentlicht Börsch-Supan dann seine überaus bemerkenswerten, bedauerlicherweise viel zu knapp gehaltenen Betrachtungen zu Porträttypen verschiedener Herrscher in Brandenburg-Preußen.³² Innerhalb dieser Untersuchung widmet er sich auch einigen Porträts Friedrichs II. aus dessen Kronprinzenzeit. Indem er von Fürst zu Fürst chronologisch fortschreitet, werden verschiedene Aspekte der Beziehung zwischen den Personen und den Werken für Friedrich I., denen für Friedrich Wilhelm I. sowie denjenigen für den Kronprinzen Friedrich deutlich.

Innerhalb des 1987 von Oswald Hauser herausgegebenen Sammelbandes „Friedrich der Große in seiner Zeit“ publiziert Börsch-Supan schließlich – wenn auch ebenfalls überaus knapp – die hinsichtlich der Anzahl der vom Hof in Auftrag gegebenen Einzelporträts bislang vollständigste Untersuchung zum Bildnis Friedrichs II.³³ Neben dessen Verhältnis zur Kunst im Allgemeinen und dem eigenen Porträt im Besonderen thematisiert Börsch-Supan unter anderem die Künstler, die Ausstattung der Schlösser sowie nicht vom Hof in Auftrag gegebene Werke und nimmt Bezug auf politische und persönliche Aspekte.

³⁰ Campe, 1958.

³¹ Börsch-Supan, 1977, S. 398-411.; Ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XII-XIV.; Ders., Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pese, 1995, S. 268-278.

³² Ders., 1981, Bd. 3, S. 395-410.

³³ Einzig die Werke Charles-Amedée-Philippe Vanloos stellt er nicht eigens vor. Vgl. Börsch-Supan, 1987, S. 255-270.

Neben diesen Untersuchungen wurden im Laufe der Zeit auch immer wieder einzelne Bildnisse Friedrichs II. im Rahmen größerer Zusammenhänge meist ebenfalls innerhalb von Aufsätzen oder unter bestimmten Fragestellungen thematisiert.

Die in dieser Hinsicht für die vorliegende Arbeit ergiebigsten Betrachtungen sind Jean Lulvés, Leopold Reidemeister, Hans Mackowski, Claudia Meckel, Benno von Knobelsdorff-Brenkenhoff sowie insbesondere Gerd Bartoschek zu verdanken.³⁴ Aus der jüngeren Vergangenheit können in dieser Hinsicht Karin Schrader und Rainer Michaelis genannt werden.³⁵

³⁴ Lulvés, 1913.; Ders., 1914.; Reidemeister, 1924/25, S. 74-77.; Mackowski, 1928/29, S. 149-153.; Meckel, 1986, S. 13-19.; Knobelsdorff-Brenkenhoff, 1999, S. 18-20.; Bartoschek, 1971.; Bartoschek, Knobelsdorff als Maler, 1999, S. 53-58.

³⁵ Schrader, 1995.; Michaelis, 2003.

I. Erscheinungsformen des Porträts: Definitionen und Entwicklungen im 18. Jahrhundert

Für eine Untersuchung, die sich mit den Porträts³⁶ verschiedener Herrscher und den Einflüssen auf ihre Gestaltungen im 18. Jahrhundert auseinandersetzt, ist zunächst eine sinnvolle Kategorisierung der verschiedenen Erscheinungsformen erforderlich. Grundlage soll die Einordnung nach standesspezifischen Charakteristika in „Herrscherporträt“, „Adelsporträt“ und „Bürgerporträt“ bilden. Darauf aufbauend werden weitere Differenzierungen hinsichtlich der Gestaltungen der Bildnisse, ihrer Einflüsse, Intentionen und Entwicklungen vorgenommen. Auf diese Weise können die jeweiligen Porträts sowie ihre Aussagen und Hintergründe anhand aussagekräftiger Merkmale benannt, abgegrenzt, eingeordnet und schließlich gedeutet werden.

Zu allen Erscheinungsformen ist festzuhalten, dass sie sich in nahezu allen Regionen Europas wieder finden lassen, also weder landes- noch künstlerspezifisch sind. Dies liegt insbesondere an der allgemeinen Nachahmung des französischen Vorbildes, die im 17. und 18. Jahrhundert ausgehend von den europäischen Fürstenhöfen immer mehr um sich greift. Die Folge ist eine erstaunliche Einheitlichkeit des höfischen Lebensstils, welche die wichtigste Grundlage für alle weitergehenden Entwicklungen im fürstlichen Porträt des 18. Jahrhunderts bildet.³⁷

1. Der Herrscher als Herrscher

Zur Gruppe der „Herrscherporträts“ zählen solche Bildnisse, die besonders die Fürsten, aber auch ihre Thronfolger, in ihrer Rolle als Machthaber darstellen, das heißt entsprechend ihrer Majestät und der

³⁶ Auf die in der Literatur manchmal anzutreffende Unterscheidung zwischen den Begriffen Bildnis und Porträt wird in der Untersuchung keine Rücksicht genommen, sie werden gleichbedeutend verwendet.

Zum Problem der Differenzierung zwischen den Begriffen „Bildnis“ und „Porträt“ s. Spanke, 2004, S. 31ff.

³⁷ Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, Bd. 1, S. 207. Vgl. dazu auch Schönberger und Soehner, 1959, S. 57-60.

Zu verschiedenen Wandlungen und Einflüssen auf die Gesellschaftsstruktur im 18. Jahrhundert vgl. u. a. Reynold, 1958, S. 19-23.

immanenten Fähigkeit als Lenker und Führer des Staates.³⁸ Hierzu zählt in erster Linie das „Staatsporträt“, auch „Paradebildnis“ oder „portrait d'apparat“ genannt. Dieser Typus bleibt in der Regel dem Herrscher und seiner Frau vorbehalten. Darüber hinaus sind auch das „Feldherren-“ sowie das „Reiterbildnis“ dieser Gruppe zuzuordnen. Diese werden bevorzugt auch für den Thronfolger in Anspruch genommen. Außerdem verwenden die Prinzen und Prinzessinnen sowie adlige Höflinge Elemente dieser Porträttypen für die Gestaltung ihrer eigenen Darstellungen.³⁹

Herrscherporträts gehören zum traditionellen Pflichtrepertoire eines Fürsten. Sie, wie jede Darstellung einer fürstlichen Persönlichkeit, können „informellen, emotionalen oder zeremoniellen“ Zwecken dienen.⁴⁰ Besondere Anlässe für die Entstehung stellen neben altersbedingten Aktualisierungen, Vermählungsprojekten, Hochzeiten, Krönungen und Rangerhöhungen dar.⁴¹

Für ihre Rezeption ist ein spezifisches Verhalten vorgesehen. Ein derartiges Porträt des Herrschers ist als sein Stellvertreter, gleichsam als sein unsterblicher politischer Körper zu begreifen.⁴² So darf dem Bildnis unter anderem im Sitzen nicht der Rücken zugewandt und es darf keine Kopfbedeckung in seiner Gegenwart getragen werden.⁴³

Das Staatsporträt des 18. Jahrhunderts ist in seiner typischen Ausprägung großformatig. Bevorzugt wird der Herrscher mindestens in Lebensgröße und ganzer Figur in einer zeremoniellen Haltung.⁴⁴ Der Dargestellte steht mit einer leichten Drehung des Kopfes meist in Kontrapost, in dem aus der Theaterwelt der Zeit übernommenen so genannten „Tanzmeisterschritt“.⁴⁵ Diese Modestellung führt den Abgebildeten sowohl als „Fechtmeister“ als auch als „Tanzmeister“ vor. Er ist gleichzeitig „Krieger und [...] Hofmann. [...] Denn der

³⁸ Hernmarck, 1933, S. 75.

³⁹ Deckert, 1929, S. 21.

⁴⁰ Winkler, 1993, S. 111.

⁴¹ Ebenda, S. 10-23.

⁴² Baader, 1999, S. 364ff.

⁴³ Zedler, 1733, Bd. III., Sp. 1825. Zitiert nach Baader, 1999, S. 364.

⁴⁴ Froning, 1973, S. 21, 29. Vgl. dazu auch Olausson, *The State Portrait – the Image of the Prince as an Icon*, 2001, S. 72. sowie Ahrens, 1990, S. 42f.

⁴⁵ Kanz, 1993, S. 68.

Eine erste Verwendung des Begriffs „Tanzmeisterschritt“ findet sich bei Tikkanen, 1912, S. 47.

waffengewandte Herr will zugleich ein eleganter und galanter Lebemann sein. Er bemüht sich um eine abgemessene Zierlichkeit der Bewegungen. Er richtet sein Auftreten nach gewissen konventionellen und zeremoniösen Regeln, was sich in der Beinstellung durch die affektierte Auswärtskehrung des vorangestellten Fusses kundgibt.⁴⁶ In der Gestaltung des Gesichts finden sich keinerlei Zeichen eines persönlichen Gefühls, realistische Züge werden weitgehend idealisiert, jedoch bleiben markante, häufig auf die jeweilige Herrscherfamilie verweisende Merkmale erhalten. Je nachdem welcher Aspekt hervorgehoben werden soll, richtet sich der Blick des Dargestellten auf den Betrachter, leicht an diesem vorbei aus dem Bild heraus oder in die Ferne. Bei Ersterem findet eine direkte Konfrontation statt, während es sich bei den beiden Letzten stärker um eine Vorführung des Dargestellten handelt, den der Betrachter auf diese Weise ungestört in all seiner prachtvollen Zurschaustellung wahrnehmen kann.

Auch Handhaltung und Kleidung kommt in diesem Porträttypus eine wichtige Bedeutung zu. So finden sich Porträts, in denen eine Hand den Degenknauf ergreift, um auf diese Weise militärische Aspekte oder Entschlossenheit und Durchsetzungsvermögen des Herrschers zu betonen. Sind die Hände in die Hüfte oder eine Hand elegant auf einen Stock gestützt, stellt sich der Dargestellte hauptsächlich als nobel und adlig vor, mit Courage, Stärke und Entschiedenheit.⁴⁷ In diese Richtung gehen ebenfalls häufig zu beobachtende Varianten, in denen etwa eine Hand nach der Krone greift beziehungsweise Handschuhe, Feldherrenstab oder Kopfbedeckung hält.

Die Kleidung variiert von eleganten, modischen Schnitten und Stoffen bis hin zu Rüstungen.⁴⁸ Die zur Verdeutlichung der gesellschaftlichen Position benötigten Insignien sind grundsätzlich abgebildet. Dazu kommt eine im Laufe der Zeit immer prachtvollere Umgebung. So finden sich kostbare Fußböden, Präsentationstische und Draperien, Landschaftsausblicke, Prunksessel und die besonders mit der Stärke und den Funktionen eines Herrschers assoziierten Säulen.⁴⁹

⁴⁶ Tikkanen, 1912, S. 47.

⁴⁷ Larsson, 2001, S. 40f.

⁴⁸ Olausson, *The State Portrait – the Image of the Prince as an Icon*, 2001, S. 72.

⁴⁹ Ders., *The Role of Greatness*, 2001, S. 187.

Die Darstellung weiblicher Herrscher differiert von der männlicher insofern, als sie in der Regel mit verhaltenerer Gestik abgebildet werden. Meist greifen sie mit zierlicher Hand nach der Krone oder halten in graziler Weise ein Buch, eine Blume oder einen Handschuh. Häufig rafften sie die Falten ihres Rockes aus luxuriösen Stoffen oder die des Mantels. Zudem nehmen sie im Porträt grundsätzlich weniger Raum ein. Diese unterschiedliche Darstellung hängt mit den abweichenden Tugenden zusammen, die für eine Frau als primär erstrebenswert empfunden werden, wie Frömmigkeit, Demut, Schönheit und Grazie.⁵⁰

Das Staatsporträt wird für den öffentlichen und offiziellen Raum, sowohl am Hof des Herrschers selbst, als auch bei wichtigen Regierungsstellen oder am Hof anderer Fürsten geschaffen. Diesem Zweck gemäß werden die jeweiligen Stoffe und Materialien in den Bildnissen sowohl weiblicher als auch männlicher Herrscher in ihren kostbarsten Ausformungen dargestellt. Daher sind die einzelnen Farben meist wenig aufeinander abgestimmt und erscheinen oftmals unharmonisch. Der künstlerische Aspekt tritt insofern hinter dem vorrangigen Zweck des Porträts, der Repräsentation, zurück.⁵¹

Formal orientieren sich die Darstellungen des Herrschers in der Form des Staatsporträts an dem Auftreten, wie es unter anderem bereits in der römischen Antike der Rhetoriker Quintilian und später der humanistische Gelehrte Erasmus von Rotterdam als vorbildhaft vorgeben.⁵²

Inhaltlich kommen zu den klassischen „Fürstentugenden – pietas, justitia, prudentia, constantia, fortitudo – [...] die neuen: grandeur, générosité und politesse, die der Herrscher auf dem Schauplatz des Hofes“ wie auch in seinem Porträt präsentieren muss.⁵³ Diesbezüglich ist die maßgebliche Grundlage das angestrebte Ideal eines Höflings, wie er von dem italienischen Renaissance-Schriftsteller und Diplomaten Graf Baldassare Castiglione in „Il libro del cortegiano“ von 1528 besprochen wird.⁵⁴ Castiglione hat mit diesem Buch maßgeblich auf das Ideal des französischen „honnête homme“ eingewirkt. Eine seiner wichtigsten

⁵⁰ Larsson, 2001, S. 41.

⁵¹ Borrmann, 1994, S. 78.

⁵² Larsson, 2001, S. 38.

⁵³ Ehalt, 1980, S. 137.

⁵⁴ Castiglione, 1986.

Aussagen besteht darin, dass Auftreten, Kleidung und Benehmen auf innere Werte schließen lassen können.⁵⁵ Eine kultivierte und vornehme Erscheinung entspricht demnach einem geistvollen und vornehmen Charakter. Ästhetik im Äußeren wird zum Synonym für Ethik.⁵⁶ Bezogen auf das Staatsporträt heißt das, dass zu dieser Zeit die Darstellungsart des Herrschers mit seinen tatsächlichen Fähigkeiten und Charakterzügen gleichgesetzt wird.

Später fordert der Maler und Theoretiker Gian Paolo Lomazzo explizit für die Porträts von Herrschern, dass diese in einer ernsthaften und würdevollen Haltung ihrer Majestät gemäß abgebildet werden sollen, ungeachtet des tatsächlichen Auftretens und der realen Persönlichkeit.⁵⁷

Der Maler und Ästhetiker Roger de Piles greift in seinen Arbeiten wiederum Castigliones Aussagen auf.⁵⁸ Er schreibt: „Die Bildnisse müssen zu uns zu sprechen scheinen und uns zum Beispiel sagen: Halt! Beachte, ich bin der unbesiegbare König, erfüllt von meiner Majestät.“⁵⁹ De Piles ist der erste, der in diese Forderung die Umwelt des Dargestellten mit einbezieht, also das Dekorurn erweitert. Die Physiognomie des Herrschers allein reicht nicht mehr aus, um die Großartigkeit seiner Person zu vermitteln.⁶⁰ Alles Dargestellte soll seine Wirkung unterstreichen.⁶¹ Aus diesem Grund muss eine überaus prachtvolle Präsentation gewählt werden, um dem Betrachter die Majestät des Herrschers und damit die Rechtmäßigkeit seiner Position augenfällig zu machen.⁶² Dass Darbietung und wirklicher Charakter des Abgebildeten in der Realität oftmals auseinander gehen, ist dabei kein Hinderungsgrund für die Darstellung.

Auch im 18. Jahrhundert wird eine solche Art der Darstellung für den Herrscher gefordert. Der Literat Julius von Rohr begründet: „Der gemeine Mann, welcher bloß an den äusserlichen Sinnen hangt, und die Vernunft wenig gebrauchet, kan sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestät

⁵⁵ Borrmann, 1994, S. 81.

⁵⁶ Lorenz, 1973, S. 288.

⁵⁷ Lomazzo, 1975, S. 376. Zitiert nach Larsson, 2001, S. 40.

⁵⁸ Piles, 1990.; Ders., 1699.

⁵⁹ „[...] les portraits semblent nous parler d’eux-mêmes et nous dire, par exemple: Tiens, regarde-moi, je suis ce roi invincible environné de majesté.“ Vgl. Piles, 1990, S. 132.

⁶⁰ Börsch-Supan, 2000, S. 7.

⁶¹ Puttfarcken, 1985, S. 41. Dazu auch Dinges, 1992, S. 62.

⁶² Ahrens, 1990, S. 45, 51.

des Königs ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen [...], bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.“⁶³ „Die Legitimität der Herrschaft findet ihre sichtbare und einfachste Bestätigung in der physiognomischen Auserwähltheit des Souveräns.“⁶⁴ „Solange Fürst und Adel ihre Herrschaft nicht für die Untertanen ausüben, sondern vor einem Volk repräsentieren, dem nur ritualisierte Teilnahme als Publikum, kritiklose Zustimmung gestattet ist, liegt die Glaubwürdigkeit, die Überzeugungskraft, ja die Gewähr des Wertes einer Person oder Sache in deren sichtbarer Erscheinung.“⁶⁵

Aus diesen Überlegungen heraus findet die Entwicklung des Staatsporträts am Hof Ludwigs XIV. durch Hyacinthe Rigauds Bildnis des Königs von 1701 ihre Vollendung (Abb. II.2.12).⁶⁶ Höfische Porträts wie diejenigen Tizians und Anthonis van Dycks sind unmittelbare Vorbilder.⁶⁷ In ihnen trifft man bereits auf die charakteristischen Elemente der Pose⁶⁸ und die zum Teil aus dem höfischen Zeremoniell herrührenden Bestandteile der Umgebung, wie Säule, Tisch, Landschaftsausblick und die vom Baldachin abgeleitete Draperie.⁶⁹ Rigauds Verdienst ist es, diese Darstellung mit außergewöhnlichem Aufwand und in vollkommener Abstimmung der einzelnen Bestandteile zueinander in Szene gesetzt und damit ein vollendetes Zeugnis absolutistischen Machtanspruchs geschaffen zu haben.⁷⁰ Der Maler lässt alle Tugenden, die ein bedeutender

⁶³ Rohr, 1733, S. 2.

⁶⁴ Borrmann, 1994, S. 78.

⁶⁵ Ehalt, 1980, S. 67.

⁶⁶ Borrmann, 1994, S. 79f.

⁶⁷ Klingsöhr-Le Roy, Rigaud, Hyacinthe, 1990, S. 385-388.

Eine zusammenfassende Darstellung der Bedeutung der einzelnen Tizianporträts Karls V. für die Entwicklung der verschiedenen Typen des Herrscherbildnisses findet sich bei Schmitt-Vorster, 2006, S. 5.

⁶⁸ Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hat sich die Haltung, ausgehend von dem 1532 entstandenen Bildnis Karls V. mit Dogge von Jakob Seisenegger, zum Schema entwickelt. Vgl. Froning, 1973, S. 21, 29.

⁶⁹ Ahrens, 1990, S. 42ff.

Eine zusammenfassende Darstellung der Rezeptionsgeschichte des Baldachins seit der Antike findet sich ebenfalls bei Ahrens (vgl. 1990, S. 50).

⁷⁰ Das Porträt Ludwigs XVI. von Hyacinthe Rigaud ist überaus ausführlich in der Literatur besprochen worden. So beispielsweise von Waetzoldt, 1908, S. 245; Mai, 1975; Borrmann, 1994, S. 79f.; Ahrens, 1990.

Fürst besitzen soll, als tatsächliche Eigenschaften des französischen Königs in das Gemälde einfließen.⁷¹

Das von Rigaud geschaffene Szenario wird zum grundlegenden Vorbild für das Herrscherporträt der absolutistischen Monarchien Europas.⁷² Jeder Fürst nimmt für sich selbst die Tugenden, Charaktereigenschaften und Geistesgaben, die eine solche Darstellung rechtfertigen, in Anspruch und will diese in seinen Gemälden wiederfinden.

Neben den aufgezeigten Forderungen an die Darstellung des Herrschers im Sinne des Staatsporträts wird allerdings auch früh Kritik beispielsweise von Seiten der Aufklärungsbewegung an der ganz auf die Vermittlung von Macht, Stärke, Geschmack und Geist abzielenden Darstellungsweise laut. Diese geschieht in der Regel schließlich zu Lasten einer persönlichen, individuellen Charakterisierung.⁷³ Die Notwendigkeit der strikten Einhaltung der Darstellungsregeln im Staatsporträt hat zudem die Unterordnung des Künstlers unter seine Aufgabe zur Folge.⁷⁴ So „wird er schnell begreifen, welche Posen und Bewegungen den gewünschten Effekt am Besten wiedergeben, und, wenn er weise ist, wird er selten von ihnen abweichen. Jede Person, die er in einem offiziellen Charakter darstellt, wird dann annähernd in die gleiche Pose gestellt, und die Haltung an sich wird zu einem Symbol der auszudrückenden Qualitäten.“⁷⁵ Aus einer solchen Vorgehensweise resultiert jedoch eine gewisse, höchst unkünstlerische Stereotypie. Schematisch reihen sich heute die einzelnen Staatsporträts, verstärkt durch die oftmals zahllosen Repliken und Kopien, aneinander. Die Maler glänzen meist nur noch in der Wiedergabe der Materialien, wie des Samtes, der Seide und der Spitzen sowie in der Farbbehandlung durch malerisches Raffinement. Dementsprechend achten Auftraggeber bei der Wahl ihres Porträtisten verstärkt auf diesbezügliche Fähigkeiten, die in der Entwicklung vom

⁷¹ Borrmann, 1994, S. 80.

⁷² Guilnard, 1974, S. 143.

⁷³ Jenkins, 1947, S. 1.

⁷⁴ Baader, 1999, S. 365.

⁷⁵ „He will soon learn what positions and movements are best calculated to give the desired effect, and if he be wise, he will seldom deviate from them. Every person that he depicts in an official character will then be posed in approximately the same way, and the attitude alone will become a symbol of the qualities to be expressed.“ Vgl. Jenkins, 1947, S. 46.

Barock zum Rokoko hin immer bedeutender werden.⁷⁶ Zwar bleibt der Typus des Staatsporträts über die Stilepochen hinaus gleich, doch lässt sich eine allgemeine Wandlung vom pompös majestätischen, rauschenden Prunk zu verfeinerter Eleganz, von herausfordernder Repräsentation zu graziler Anmut feststellen.⁷⁷

Diese Veränderungen sind jedoch zu verhalten, als dass die im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend geäußerte Kritik verstummen würde. Bemängelt wird zunehmend gerade auch die zuvor skizzierte Grundlage der Staatsporträts, nämlich die tatsächliche Divergenz zwischen tugendhaftem Abbild und realer Person und damit die ungültige Aussage des Bildnisses. Stand und Amt allein legitimieren immer weniger eine derartige Zurschaustellung im Porträt.⁷⁸ Auch die formalen Aspekte des Staatsporträts werden mehr und mehr als Defizite empfunden. Das Zeremoniell wird ästhetisiert. „Schon bald bringt man es nicht mehr mit Gott in Zusammenhang, sondern mit der Beliebigkeit historischer Schmuck- und Zierformen, die nach ihrem geschmacklichen Wert, nicht aber nach ihrer Bedeutung und Überzeugungskraft beurteilt werden.“⁷⁹ Daraufhin wird insbesondere eine Abkehr von Attributen, Staffage und weit ausgreifender Gestik verlangt, stattdessen soll eine zurückhaltende Körperhaltung dem Dargestellten Würde verleihen und ein reduzierter Bildausschnitt die Konzentration auf die Person lenken. „Der Chiasmus von ‚edler Einfalt‘ und ‚stiller Größe‘ – vorher waren ‚edel‘ und ‚Größe‘ bzw. ‚still‘ und ‚Einfalt‘ einander zugeordnet – ist Winckelmanns radikale Neuerung.“⁸⁰

Eine andere Möglichkeit der Aufwertung unter anderem auch des Staatsporträts wird in der Hinzufügung einer für den Porträtierten charakteristischen Handlung oder auch in der Verbindung mit mythologischen Figuren gesehen, womit eine Anknüpfung an die Gattung des Historienbildes gelingt.⁸¹ In einem solchen Fall wird auch vom „portrait historié“ gesprochen.⁸² Schließlich findet sich im Zuge der

⁷⁶ Hubala, 1971, S. 188.

⁷⁷ Minguet, 1966, S. 271-279.

⁷⁸ Schoch, 1975, S. 26f.

⁷⁹ Straub, 1994, S. 157f.

⁸⁰ Kanz, 1993, S. 91.

⁸¹ Deckert, 1929, S. 22. Dazu auch Schmitt-Vorster, 2006, S. 13ff.

⁸² Mai, 1975, S. 247.

Aufklärung die Forderung, besagte Handlung müsse verdienstvoll und moralisch vorbildhaft sein.⁸³

Für Feldherren- und Reiterporträts als weitere Ausprägungen des Herrscherbildnisses bilden ebenfalls Tizians und später Anthonis van Dycks sowie Philippe de Champaignes Bildnisse maßgebliche Vorlagen.⁸⁴

Im Feldherrenbildnis findet, anders als beim Staatsporträt, eine Konzentration der vorgeführten Eigenschaften des Dargestellten auf die militärische Ebene statt, auch werden seine Durchsetzungskraft, Stärke und strategischen Fähigkeiten in erheblich stärkerer Ausprägung betont. Im Fokus steht der herausragende Feldherr, der „Beherrscher des Schlachtfeldes und damit des Landes“.⁸⁵ Baumgruppen, Zelte und Hügel übernehmen die kompositorischen Funktionen der Architektur, des Mobiliars und der Draperien der Staatsporträts. Im Hintergrund finden sich oftmals Schlachtendarstellungen, Belagerungsszenarien, Stadtmauern, Soldaten oder Zeltlager, die häufig an erfolgreiche tatsächliche Kriegsmanöver des Dargestellten erinnern.⁸⁶ Diese deutliche Verbindung zu der Person des Abgebildeten führt dazu, dass Feldherrenbildnisse dieser Art als „portrait historié“ angesehen werden und sich auch infolgedessen im Laufe des 18. Jahrhunderts einer zunehmenden Beliebtheit erfreuen.⁸⁷ Ein weiterer von den Auftraggebern geschätzter Aspekt betrifft die Möglichkeit, mit dem Motiv des Feldherrenbildnisses überaus großformatig zu arbeiten, was dem Bedürfnis gerade der Herrscher nach Repräsentation entgegenkommt.⁸⁸

Ebenso wie das Feldherrenbildnis ist das in der Antike wurzelnde Reiterporträt charakterisiert durch seine Großformatigkeit.⁸⁹ Seine oftmals immensen Ausmaße ebenso wie der schlichte Wert von solch aufwendiger Malerei ermöglichen es, große Räumlichkeiten angemessen und wirkungsvoll zu schmücken. Ein Aspekt, der besonders in den großen

⁸³ Kanz, 1993, S. 88f.

⁸⁴ Schleier, 1980, S. 203. Vgl dazu auch Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, Bd. 1, S. 208.

⁸⁵ Börsch-Supan, 1966, S. 32.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Hirschnitz, 2008, S. 177.

⁸⁸ Börsch-Supan, 1966, S. 31f.

⁸⁹ Polleroß, 1986, Bd. 2, S. 97.

Sälen der Schlossbauten des 18. Jahrhunderts oftmals zu Aufträgen für Reiterbildnisse führt.⁹⁰ Zudem stellt der Typus den Herrscher zu Pferde dar und bietet somit den idealen Rahmen, den Dargestellten über das einfache Volk zu erheben.⁹¹ In der Regel ist das Tier im Aufbäumen begriffen – meist eine Figur aus der hohen Reiterkunst – während der Reiter selbst in völliger Gelassenheit die Zügel in einer Hand führt. Auch diese Darstellung konzentriert sich auf bestimmte Eigenschaften des Herrschers. Sie führt dem Betrachter die Leichtigkeit vor Augen, mit der der Regent das Pferd und damit sein Land zu zügeln und zu lenken, das heißt zu beherrschen, imstande ist. Wie bei den bereits besprochenen Typen des Herrscherbildnisses wird auch hier das eigentliche Motiv besonders im Hintergrund gerne ergänzt. So finden sich Parklandschaften, Hinweise auf Jagden⁹² oder auch, wie beim Feldherrenporträt, auf militärische Unternehmungen.

Die im Zusammenhang mit dem Staatsporträt wiedergegebene Kritik, die im 18. Jahrhundert eine immer größere Anhängerschaft findet, erstreckt sich trotz der fortgesetzt gängiger werdenden Praxis, Feldherren- und Reiterbildnisse mit historischen Motiven auszustatten, schließlich auch auf diese beiden Porträttypen. Im Zuge des sich zunehmend verbreitenden Gedankenguts der Aufklärung wendet sich das Interesse schließlich überwiegend von den verschiedenen Typen des Herrscherporträts ab und hin zu weniger repräsentativen, intimeren Porträts.⁹³

2. Der Herrscher und der Typus des Adelsporträts

Das Adelsporträt bildet Angehörige der adligen Gesellschaftsschicht in der für diese charakteristischen Weise ab. Maßgebliches Vorbild ist auch hier Frankreich und einer der Hauptvertreter der französische Hofmaler Hyacinthe Rigaud.⁹⁴

⁹⁰ Börsch-Supan, 1966, S. 31.

⁹¹ Marx, Barocke Porträtmalerei in Dresden, 1997, S. 276.

⁹² Börsch-Supan, 1966, S. 32.

⁹³ Feulner, 1929, S. 163f.

⁹⁴ Dumont-Wilden, 1909, S. 37.

Zur Rezeption des französischen Vorbilds vgl. u. a. auch Hernmarck, 1933, S. 44f. und Beyer, 2002, S. 240.

Gemäß seiner Zugehörigkeit zum Adelsstand kann sich der Herrscher auch ohne Fokussierung auf seine Majestät und seine Rolle als Staatsoberhaupt in stärker privat erscheinender Weise abbilden lassen. Bildnisse dieser Art fallen aufgrund der vornehmlichen Betonung des adeligen Stands ebenfalls in die Gruppe der Adelsbildnisse. Sie dienen vornehmlich der Ergänzung des durch die repräsentativen Herrscherporträts erstellten Persönlichkeitsbildes des Fürsten in einer eingeschränkten Öffentlichkeit. Zudem findet er hier eine Ausdrucksmöglichkeit für private Vorlieben ohne sich vergleichbar strikten Regeln, wie sie für die Typen des Herrscherporträts gelten, unterwerfen zu müssen.

Eine der häufigsten und ältesten Erscheinungsformen ist das Standesporträt, in dem die Konzentration der Darstellung primär auf die Hervorhebung der Zugehörigkeit zur Adelschicht abzielt.⁹⁵ Bildnisse dieser Art führen, dem Staatsporträt ähnlich, die standescharakteristischen Merkmale deutlich vor, wie würdevolle, vornehme Haltung, das Tragen von Orden, Schmuck und kostbarer, repräsentativer Garderobe sowie ein aufwendiges Ambiente.⁹⁶ Gleichzeitig ist verglichen mit dem Staatsporträt ein weniger aufwendig gestalteter ikonografischer Apparat festzustellen. Das Brustbild und die Halbfigur werden gegenüber der Ganzfigur besonders ab den Dreißigerjahren des 18. Jahrhunderts deutlich bevorzugt.⁹⁷

Dieser Typus von Bildnissen fällt im 18. Jahrhundert immer mehr – auch in dieser Hinsicht dem repräsentativen Herrscherporträt ähnlich – einer gewissen Stereotypie zum Opfer. Dieser Stereotypie sowie der repräsentativen Wirkung steht das bereits in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts aufkeimende Bedürfnis von Adel und Herrscher nach einer persönlicheren Ausschmückung besonders der weniger offiziellen Räumlichkeiten und kleinen Lustschlösser gegenüber.⁹⁸ Ein allgemeiner Überdruß der Führungsschicht am kaum mehr überzeugenden Zeremoniell und den althergebrachten Formen leitet eine Entwicklung hin

⁹⁵ Hernmarck, 1933, S. 75.

Zur bewussten „Entindividualisierung“ im 18. Jahrhundert innerhalb repräsentativer Porträts vgl. auch Kanz, 1993, S. 68f.

⁹⁶ Jenkins, 1947, S. 1. Vgl. dazu auch Kanz, 1993, S. 67.

⁹⁷ Bauer, 1980, S. 128.

⁹⁸ Sedlmayr, 1958, S. 26ff.

zu intimeren, privateren Bildnissen ein.⁹⁹ „Der Adel ist der selbstgesetzten Ansprüche müde, er ist sich ebenso wie der Fürst unsicher, was sie eigentlich repräsentieren.“¹⁰⁰ „Die Aristokraten überhaupt wünschen mit einem Mal, persönlich und charakternvoll zu erscheinen.“¹⁰¹ Der Fokus verlagert sich damit auf die Darstellung von geistvoller Kultiviertheit, indem unter anderem Gesicht und Hände des Porträtierten stärker ins Blickfeld rücken.¹⁰² „An die Stelle komplizierter Posen und Diagonalkompositionen treten Lebendigkeit, Eleganz und scheinbare Vertrautheit des Modells mit dem Betrachter.“¹⁰³ Im weiteren Verlauf der Entwicklung im 18. Jahrhundert, gewinnen zudem die Gedanken der Aufklärung zunehmend an Bedeutung und der Blick des Betrachters von Porträts richtet sich immer weniger auf eine zeremonielle oder theatralische Pose des Dargestellten als vielmehr verstärkt auf die abgebildete Person.¹⁰⁴ Der Hintergrund der Bildnisse wird nunmehr zumeist als Farbfläche gegeben und löst die Landschaftskulisse des Barock weitgehend ab. Viele bisher grundlegende Merkmale des Standesporträts, finden immer seltener Eingang in die Darstellung.¹⁰⁵ In der Großzahl der Bildnisse tauchen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt keine klassischen Attribute des Standes mehr auf. Statt in repräsentativer Kleidung, lässt man sich gemäß der aktuell herrschenden Mode oder sogar im Déshabillé abbilden und hinsichtlich des Formates wird schließlich das Brustbild der Halbfigur vorgezogen – beides verringert zusätzlich erheblich die Distanz zum Betrachter.¹⁰⁶ Ziel aller Veränderungen ist es, eine privatere Atmosphäre zu schaffen und die Dargestellten in persönlicher, natürlicher Art abzubilden.

Die Verluste der ihm immanenten, speziell den Adelsstand präsentierenden Merkmale entziehen dem Typus des adeligen

⁹⁹ Dumont-Wilden, 1909, S. 38. Vgl. dazu auch Hernmarck, 1933, S. 44.

¹⁰⁰ Straub, 1994, S. 156f.

¹⁰¹ Ebenda.

Zur intentionalen Schwerpunktverlagerung innerhalb des Porträtschaffens im Rokoko vgl. auch Miersch, 2007, S. 280f.

¹⁰² Hernmarck, 1933, S. 75.

¹⁰³ Miersch, 2007, S. 280f.

¹⁰⁴ Bauer, 1980, S. 128.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 132f.

¹⁰⁶ Kanz, 1993, S. 69.

Standesporträts schließlich seine Grundlage: Das Individualbildnis der Aufklärung wird zum neuen Ideal.¹⁰⁷

Neben den repräsentativen Standesporträts erfreut sich auch innerhalb des Adels das „portrait historié“ – insbesondere das mythologische Porträt, wegen seines stärker dem Historienbildnis ähnlichen Charakters – lange Zeit großer Beliebtheit. „Bezeichnend für das Barock mit seiner Neigung zum Überhöhen des Realen, zur Mythologisierung des Lebens der Hofgesellschaft, ist das ‚portrait historié‘, bei dem der Dargestellte gleichsam in einer Rolle auftritt, so als wäre er ein Gott, ein Genius, oder jedenfalls mit solchen Wesen verwandt: Das Bildnis wurde durch ‚Inszenierung‘ dem Historienbild angenähert und damit in seinem Rang aufgewertet.“ In diesen Bildnissen „stellen die Porträtierten [...] eine ideale Größe zur Schau“,¹⁰⁸ was den Vorstellungen der Inszenierung der eigenen Person im Barock, wie oben beschrieben, hervorragend entspricht.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickeln die mythologischen Porträts stärker spielerischen, weniger demonstrativ heroischen Charakter. Statt als Herkules lässt sich der Herr eher als Apoll oder als Pan abbilden, die Dame greift vielmehr zu den Attributen einer Flora oder Diana, seltener zu denen der Athene. Schließlich werden die verwendeten Attribute bald insgesamt auf ein Minimum reduziert.¹⁰⁹ Die Blumen Floras sind dann stärker Accessoires, mehr Zierde der Kleidung als Verweis auf die Göttin. Die Farbigkeit wird zunehmend heller und ist harmonisch abgestimmt. „Die starke Farbe ist um 1750 überhaupt aus der Übung.“¹¹⁰ „Das fröhliche Weiß wird zum gedämpften Grau, das herausfordernde Rot zum sanften, zärtlichen Rosa; schüchtern und sentimental ergänzen verblaßtes Blau und leises Grün die knappe Palette.“¹¹¹ Hieran anknüpfend bildet sich mehr und mehr das eigentliche Rokokobildnis, in dem um „den Blick des Betrachters [...] edle Proportionen, formvollendete Bewegung und Grazie der Haltung“ werben, „Kostüme von sublimer Eleganz, deren kostbare Stoffe [...] mit nuanciertem Geschmack zum Inkarnat gestimmt

¹⁰⁷ Bushart, 1967, S. 26f.

¹⁰⁸ Marx, Barocke Porträtmalerei in Dresden, 1997, S. 277.

¹⁰⁹ Heranmarck, 1933, S. 44.

¹¹⁰ Leisching, 1906, S. 13.

¹¹¹ Ebenda, S. 14.

sind. Die Vorstellung von Schönheit, bestimmt von den Begriffen ‚goût‘, ‚grâce‘ und ‚proportions‘, siegt in dieser Zeit über das Individuelle. Durch Anmut zu gefallen ist eines der für die Gesellschaft ganz Europas verbindlichen Ideale.“¹¹²

Der Attributapparat des Rokokoporträts besteht vornehmlich aus Masken, Blumen, Tierdarstellungen oder auch Parklandschaften als Zeichen eines gehobenen Geschmacks, Lebensstils und damit, nur mittelbar, als Zeichen des Adelsstandes. Häufig sind die Beigaben auf Tätigkeiten des „Privatlebens“ bezogen, wie eine Porzellantasse auf das Trinken der Morgenschokolade, ein Buch, das zum müßigen Zeitvertreib gelesen wird oder eine Stickerarbeit.¹¹³ Diese Beschäftigungen haben meist einen rein attributiven Wert, der in einer Nobilitierung des Dargestellten durch sie liegt.¹¹⁴ Auf diese Weise wird „das Ideal großzügiger musischer Lebensführung“ veranschaulicht und eine Intimität zum Betrachter suggeriert.¹¹⁵

Christian Ludwig von Hagedorn fasst im späteren 18. Jahrhundert für seinen Bruder die Grundsätze zusammen, die für eine intimere Atmosphäre im Bildnis sorgen sollen. „Wer Familienstücke mahlen will, sollte die Historienmalerei aus dem Grunde verstehen, oder sich nicht damit abgeben. Hierzu kann man nun allerley gute Erfindungen den Franzosen absehen. Kinder spielen gern mit Puppen; älteren Kindern, zumal Töchtern, pflegt man auch wohl Blumenkränze in die Hand zu geben. [...] Der Vater kann scheinen seinen Sohn aus dem Buche zu unterrichten, und dem Sohn sieht man an, dass er den Vater bedachtsam anhört. Das Nähen steht den ältern und wohl erzogenen Töchtern auch nicht übel an. [...] Bey solchen Beschäftigungen ist der Anzug nicht gekünstelt. Gewisse Moden, womit wir den Franzosen lächerlich nachahmen, können in der Mahlerey füglich wegbleiben. [...] Beobachten die Künstler zuerst nur dieses bey den Portraits und Familienstücken, so haben sie schon gewonnen.“¹¹⁶

¹¹² Schönberger und Soehner, 1959, S. 53f.

¹¹³ Bischoff, 2003, S. 267.

¹¹⁴ Bauer, 1980, S. 134.

¹¹⁵ Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 17. dazu auch allgemeiner Kanz, 1993, S. 69.

¹¹⁶ Baden, 1797, S. 97f.

Wenn auch die von Hagedorn formulierten Prinzipien vornehmlich nicht für die Porträts des Herrschers gedacht sind, so orientieren sich im Laufe der Zeit dennoch auch diese an den ihnen zugrunde liegenden Idealen.

Mit der schließlich immer mehr zunehmenden Verbreitung von aufgeklärtem Gedankengut und der Strömungen des Klassizismus orientiert sich die Porträtmalerei des Adels schließlich insgesamt um. Wie im repräsentativen Standesporträt wendet man sich allgemein vom direkt oder indirekt standestypischen oder auch von aktuellen Modeerscheinungen ab. Ziel ist eine Fokussierung des Individuums.¹¹⁷ „Der ‚reine‘ Mensch, einfach, vernünftig und schön wie die erhabene Natur, sollte zu sich gelangen als Abbild des harmonischen Ausgleichs natürlicher Freiheit mit den dauernden und vernünftigen Gesetzen der Natur, die mäßigen und zügeln, was als Temperament, Leidenschaft oder Genie die sittigenden und bildenden Grenzen sprengen könnte.“¹¹⁸ Auftraggeber und Maler suchen daher verstärkt nach neuen Vorbildern für ihre Porträtmalerei. Fündig werden sie in der holländischen Malerei und Grafik des 17. Jahrhunderts, der italienischen Renaissance und der Antike. Darüber hinaus bieten die klassizistischen Strömungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Möglichkeiten zur Orientierung.¹¹⁹ Gleichzeitig hält mit dem von England ausgehenden Sentimentalismus eine Bewegung Einzug in die Fürstenhöfe, die ein Gegengewicht zu den das Rationale fokussierenden Gedanken der Aufklärung bietet. Charakterisiert durch ein „vertieftes Naturgefühl und subjektiven Gefühlsüberschwang“, wird das „Rührselige im Bilde [...] als Ausdruck von Natürlichkeit bewertet.“¹²⁰

Diese allgemeine Umorientierung bewirkt gleichzeitig die Abkehr von der bisherigen höfischen Malerei, das heißt „von französischer und italienischer Kunst, die seit langem an den Fürstenhöfen tonangebend gewesen war.“¹²¹

¹¹⁷ Sedlmayr, 1958, S. 26ff.

Johann Georg Sulzer stellt Ende des 18. Jahrhunderts einen Überblick über Richtlinien für die Anfertigung und die Beurteilung von Porträts zusammen (vgl. 1793, S. 719-723).

¹¹⁸ Straub, 1994, S. 156.

¹¹⁹ Lammel, 1985, S. 47.

¹²⁰ Ebenda, S. 49.

¹²¹ Ebenda, S. 47.

3. Der Herrscher und der Typus des Bürgerporträts

Das „Bürgerporträt“ unterliegt den Wünschen und Vorstellungen der abgebildeten bürgerlichen Gesellschaftsschicht. Seine Charakteristika finden im Zuge der Aufklärung, besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, mehr und mehr Eingang in die Darstellungen der Fürsten und bewirken damit eine für diese bis dato ungewohnt starke Fokussierung auf das Individuum, seine reale Physiognomie und einschneidend neue Ideale.

Bereits seit dem 17. Jahrhundert wächst die Bedeutung des Bürgerstandes in wirtschaftlicher, sozialer und damit auch in Kunst fördernder Hinsicht.¹²² Dadurch tritt ein Auftraggeberkreis verstärkt in Erscheinung, dessen Bestrebungen sich in zwei Strömungen einteilen lassen. Einerseits wird das Ziel verfolgt, in gesellschaftliche oder gar verwandtschaftliche Verbindungen zum Adel zu treten. Andererseits versucht man sich selbstbewusst gerade von diesen adligen Kreisen abzugrenzen.¹²³

Für die Porträtmalerei bedeutet dies, dass die Anhänger der ersten Strömung versuchen, auch in ihren Bildnissen aristokratisch zu erscheinen. Hier wird das Darstellungsschema der verschiedenen Erscheinungsformen des Adelsporträts völlig übernommen, angefangen bei repräsentativer Haltung über aufwendiges Dekor, mythologische Verkleidung bis hin zu der Abbildung mit Schoßhündchen oder Papageien. Die auf diese Weise erreichte visuelle Angleichung an das Adels- oder sogar Staatsporträt dient in erster Linie der demonstrativen Standeserhöhung.¹²⁴ Gleichzeitig verwischen durch diese Angleichung auch vom Bürgertum ausgehend immer wieder die durch die ständische Ordnung gezogenen Grenzen im Bildnis des 18. Jahrhunderts.¹²⁵

Denen, die sich durch das Bürgerporträt abzugrenzen suchen, bietet die holländische Bildnismalerei mit der Betonung des bürgerlichen Selbstbewusstseins, aus der Tradition der nördlichen Niederlande heraus,

¹²² Ein erster Schritt in diese Richtung wurde bereits Ende des 15. Anfang des 16. Jahrhunderts getan. Das Bürgertum entwickelte „infolge der gewandelten sozialen Struktur ein betontes Ständebewusstsein.“ Vgl. Froning, 1973, S. 51.

¹²³ Hernmarck, 1933, S. 118.

¹²⁴ Lammel, 1985, S. 50.

¹²⁵ Schönberger und Soehner, 1959, S. 54.

eine Ausdrucksmöglichkeit, die sich anfangs noch klar von der des Adels unterscheidet.¹²⁶ Bevorzugt werden dabei Rembrandts als Natürlichkeitsideal angesehene Bildnisauffassung sowie die für ihn typischen ikonografischen und stilistischen Elemente. Das Dekor der adeligen Standesporträts wird durch diese explizite Betonung des Realismus in Frage gestellt.¹²⁷ Die hier nur selten verwendeten Attribute entstammen tatsächlichen Tätigkeitsfeldern der Abgebildeten, wie beispielsweise die Spindel, Stickrahmen, Musikinstrument oder Gravierstock. Die Farbgebung ist meist in erdigen, warmen und verglichen mit den Adelsporträts dunklen Tönen gehalten. Bevorzugtes Format sind in der Regel kleinformatige Halbfiguren- und in späterer Zeit insbesondere Brustbildnisse.

Der in allen sozialen Schichten keimende Zeitgeist der beginnenden Aufklärung führt schließlich dazu, dass das Bürgertum mehr und mehr den Typus der gezielten Abgrenzung bevorzugt. Die hierfür kennzeichnende Konzentration auf das Individuum, die Natürlichkeit, die „pflichtbewusste Bodenständigkeit“ und der Realismus entsprechen von allen besprochenen Porträttypen am stärksten den Idealen der Aufklärung.

Da diese Ideale – und somit auch die sie vermittelnden Gestaltungsmaßnahmen im Porträt – im Laufe des 18. Jahrhunderts auch zunehmend, wie beschrieben, im Adels- und Herrscherporträt eingesetzt werden, kann geradezu von einem Siegeszug des bürgerlich-realistischen Porträttypus’ gesprochen werden. Schließlich erreicht mit seiner Verwendung in allen Gesellschaftsschichten die Verwischung der Grenzen zwischen fürstlichem, adeligen und bürgerlichem Standesporträt ihren Höhepunkt.¹²⁸

¹²⁶ Kluxen, 1989, S. 99.

¹²⁷ Hernmarck, 1933, S. 118-132.

¹²⁸ Kluxen, 1989, S. 104.

II. Die Höfe Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts steht im Heiligen Römischen Reich in politischer Hinsicht das zielgerichtete „Streben der großen Reichsfürsten im Mittelpunkt, außerhalb des Reiches die monarchische Souveränität zu erlangen, die ihnen im Reichsverband verwehrt“ bleibt.¹²⁹ Im Zuge dessen gelangen unter anderem die polnische Königskrone nach Sachsen und die Preußens nach Brandenburg.¹³⁰ Auch Bayern unter Maximilian Emanuel II. bemüht sich zu dieser Zeit um die Königswürde – jedoch umsonst.¹³¹ So müssen „unter den vergleichbaren Dynastien [...] einzig die Wittelsbacher den Glanz einer Königskrone entbehren.“¹³² Ein Umstand, der unter anderem die Vehemenz erklärt, mit der sie auch noch unter Karl Albrecht das Streben nach der Kaiserkrone unter Außerachtlassung der realpolitischen Aussichten, diese auch behalten zu können, verfolgen. Doch auch die anderen Herrscher, die ab 1745 in München, ab 1733 in Dresden und ab 1740 in Berlin die Regierungen übernehmen, treten das Erbe der machtpolitischen Ziele, Erfolge und Misserfolge ihrer Vorgänger an und zeigen sich durch ihr eigenes politisches Vorgehen ebenso fest an dieses gebunden.

Als Kaiser Karl VI. am 20. Oktober 1740 in Wien stirbt, ohne einen männlichen Nachfolger zu hinterlassen, nutzen sowohl Friedrich II. als auch Karl Albrecht und August III. die „Chance, das europäische Staatensystem entscheidend zu verändern, hegemoniale Träume zu verwirklichen oder in der Hierarchie der Mächte auf eine höhere Stufe zu steigen.“¹³³

Dabei ist für Sachsen-Polen klar, dass – nach dem erfolglosen Versuch, sich auf rechtlchem Wege um die Kaiserkrone zu bemühen – eine Fortsetzung der Macht- und Bedeutungssteigerung nur möglich ist, wenn eine Landbrücke zum eigenen Königreich dem kurfürstlichen Hoheitsgebiet zugeführt werden kann.

¹²⁹ Reiß, 2006, S. 400.

¹³⁰ Ziekursch, 1904, S. 9.

¹³¹ Reiß, 2006, S. 400.

¹³² Glaser, 1992, S. 34.

¹³³ Ebenda, S. 34.

Dieses Streben steht allerdings in vollkommenem Gegensatz zu den Zielen Brandenburg-Preußens, das für sein weiteres erfolgreiches Fortbestehen nicht nur selbst eine Erweiterung benötigt, die Friedrich II. durch seinen Einmarsch in österreichisches Hoheitsgebiet gewinnt, sondern auch einen weiteren wirtschaftlichen Aufstieg Sachsens nicht verkraften kann.¹³⁴ Dies führt zu einer Fortsetzung der bereits gegeneinander gerichteten Maßnahmen der Vorgänger und findet seinen Höhepunkt im Einmarsch Friedrichs II. und seiner Truppen in Sachsen.¹³⁵

Dabei ist die Vorgehensweise Brandenburg-Preußens noch dazu erheblich von ganz persönlichen, vielschichtigen Animositäten seines Herrschers bestimmt.¹³⁶ Friedrichs Abneigung gegenüber August III. und dessen Erstem Minister ist „sowohl in seiner Politik wie auch in den von ihm verfaßten, von den Lesern unkritisch übernommenen Schriften zu finden“¹³⁷ und bleibt bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges bestehen.¹³⁸

Eine derartige Rivalität der wirtschaftspolitischen Ziele zeigt sich jedoch nicht zwischen Wettinern und Wittelsbachern, die sowohl die Kaiserkrone als auch Böhmen für das eigene Herrscherhaus begehren. Obwohl beide Dynastien habsburgische Erbsprüche besitzen, führt der Österreichische Erbfolgekrieg zu gegenseitiger Unterstützung und verstärkten familiären Beziehungen.¹³⁹

Ebenso wenig findet man eine tatsächliche Gegnerschaft zwischen Brandenburg-Preußen und Bayern. Das jeweilige machtpolitische Streben ist auch hier nicht gegeneinander gerichtet, da Friedrich die von Bayern gewünschte Kaiserkrone als ebenso unbedeutend ablehnt, wie den hier gepflegten „barocken Denk- und Lebensstil“.¹⁴⁰

Die unterschiedlichen Maßnahmen der drei Herrscherhäuser während des Österreichischen Erbfolgekrieges dienen alle dem „dynastischen Wettlauf“¹⁴¹ um die freigewordene Macht. Ein Wettlauf dreier

¹³⁴ Schoeps, 1967, S. 64.

¹³⁵ Ziekursch, 1904, S. IV, 9. und Staszewski, 1981, S. 33.

¹³⁶ Fellmann, 1990, S. 12. auch Staszewski, 1996, S. 196.

¹³⁷ Ders., August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen, 1996, S. 196f.

¹³⁸ Menzhausen, 1990, S. 12. und Czok, 2006, S. 179.

¹³⁹ Menzhausen, 1990, S. 13.

¹⁴⁰ Glaser, 1992, S. 33. Dazu auch Schoeps, 1967, S. 93.

¹⁴¹ Press, 1989, S. 63-71.

Fürstenhäuser, deren Ausgangspositionen hinsichtlich ihres kurfürstlichen Status' im Reich und ihrer Traditionsgebundenheit denkbar ähnlich sind, hinsichtlich ihrer wirtschaftlichen und politischen Möglichkeiten und ihrer Vorgehensweisen sowie der Charaktere ihrer regierenden Herrscher jedoch kaum unterschiedlicher seien könnten.

Am Ende sind Bayern und Sachsen die Verlierer, nachdem Ersteres von den Österreichern und Letzteres von Friedrich II. besetzt und wirtschaftlich schwer belastet wird.¹⁴²

Der Versuch der Kurfürsten von Bayern, Sachsen und Brandenburg, die Macht des eigenen Herrscherhauses zu steigern, gelingt allein für Brandenburg-Preußen.¹⁴³ Mit dem Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs und damit innerhalb der Regierungszeiten der hier zur Untersuchung stehenden Herrscher ist der schon vor ihnen begonnene Wettlauf endgültig entschieden.¹⁴⁴

Trotz dieses letztendlich ungleichen Ausgangs sind es doch die genannten Gemeinsamkeiten gerade dieser Höfe, wie Ausgangspositionen, Status und machtpolitisches Streben zu Lasten Österreichs, die eine Untersuchung und Gegenüberstellung der Porträtmalerei ihrer Fürsten besonders interessant machen.

Hinzu kommt, dass für jeden der zu berücksichtigenden Herrscher mit Antoine Pesne, Louis de Silvestre und Georges Desmarées je ein Maler tätig war, dessen Kunst das fürstliche Porträt nahezu über die gesamten in Frage stehenden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinweg prägt und seine Entwicklung dokumentiert.

¹⁴² Heydenreuter (u. a.), 1995, S. 150.

¹⁴³ Press, 1989, S. 70. Menzhausen, 1990, S. 10.; Czok, 2006, S. 87. Vgl. auch die Biografischen Darstellungen der verschiedenen Fürsten in Kap. 1.1, 2.1, 3.1.

¹⁴⁴ Press, 1989, S. 70.

Der Sieger, Friedrich II., begründet mit seiner Vorgehensweise gleichzeitig „eine neue Ära im internationalen Umgang, indem er eine Welt zugrunde richtete, die sich aus den Trümmern des Dreißigjährigen Krieges erhoben hatte. In der nun entstandenen Welt, deren Held der preußische König war, verloren die Vorzüge Augusts III. [ebenso wie diejenigen Karl VII. Albrechts und Maximilian III. Josephs von Bayern] ihren Wert.“ Vgl. Staszewski, 1996, S. 268. Vgl. dazu auch ders., Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

1. Sachsen-Polen

1.1 Biografische Darstellungen

1.1.1 August III.

Am 7. Oktober 1697 kommt Friedrich August als einziger Sohn Augusts II., König von Polen und Kurfürst von Sachsen, und dessen Gemahlin Christiane Eberhardine, Markgräfin von Bayreuth-Hohenzollern, zur Welt. Der Tradition des Hauses Wettin entsprechend wird er auf den Namen des Vaters getauft.¹⁴⁵

Er wächst in einer stark von politischem Kalkül geprägten familiären Situation auf.¹⁴⁶ So ist er Sohn einer gläubigen, sehr frommen Lutheranerin¹⁴⁷ und eines Vaters, der, um den polnischen Königsthron für das eigene Herrscherhaus zu gewinnen, zum Katholizismus konvertiert. So sind Friedrich Augusts Kindheit und Jugend von der Einflussnahme verschiedener religiöser und ethischer Überzeugungen geprägt. Zunächst lebt er bei seiner Mutter und wird entsprechend ihrer religiösen Haltung erzogen. Als diese es jedoch ablehnt, nicht nur selbst ins katholische Polen zu reisen, sondern auch ihren Sohn reisen zu lassen, entzieht August II. – er ist mittlerweile König von Polen – ihr die Erziehung des Kindes und überträgt sie seiner, ebenfalls lutherischen, Mutter, Anna Sophie von Dänemark.¹⁴⁸

Kaum ist der Thronfolger sechs Jahre alt, wird sein persönliches Umfeld, der familiären Tradition entsprechend, erneut verändert. Zwar bleibt er in der Obhut der Großmutter, doch stellt der Vater die Erziehung des Sohnes fortan unter die Aufsicht Alexander von Miltitz', eines ehemaligen Kammerherren Anna Sophies.¹⁴⁹ August II. entscheidet selbst über die Grundsätze der Erziehung,¹⁵⁰ obwohl er persönlich wenig an der

¹⁴⁵ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 55.

¹⁴⁶ Ders., 1996, S. 27.

¹⁴⁷ Ziekursch, 1904, S. 15.

¹⁴⁸ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 55.

¹⁴⁹ Ders., 1996, S. 21f.

¹⁵⁰ Ders., Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 55.

Umsetzung beteiligt ist.¹⁵¹ Ziel des Unterrichts ist die Vermittlung humanistischen Wissens, besonderer Schwerpunkt sind die Fremdsprachen Latein, Polnisch, Französisch und Italienisch, wahrscheinlich auch Russisch. Auch körperliche Betätigungen, wie die Jagd, gehören dazu, dagegen fehlen die militärischen Fächer bemerkenswerterweise völlig, die August II. selbst sehr schätzt.¹⁵²

Die Großmutter achtet zusammen mit den Ständen des Kurfürstentums sorgsam auf den religiösen Aspekt der Erziehung des Prinzen. Schnell wird auf jedes Gerücht, der Enkel könne zu einem Wechsel der Religion bewegt werden, um dem polnischen Königsthron einen passenden Nachfolger zu bieten, reagiert.¹⁵³ Schließlich entscheidet Anna Sophie 1710, ihren Enkel gegen den Willen des Vaters konfirmieren zu lassen. August II., auf diese Weise zum Handeln gezwungen, nimmt seinen Sohn am 24. Mai des folgenden Jahres mit auf eine Reise nach Polen, wo dieser Zar Peter I. und die versammelten Senatoren kennen lernt und dem protestantischen Einfluss seiner gewohnten Umgebung entzogen wird.¹⁵⁴ Im Anschluss daran werden die Planungen für die Kavalierstour Friedrich Augusts in die Tat umgesetzt, auf der, wie mit dem Papst vereinbart, die Konversion zum Katholizismus erfolgen soll.¹⁵⁵

Aufbruch ist am 20. Juli 1711, das erste Reiseziel ist Frankfurt am Main, wo Friedrich August der Kaiserwahl als Beobachter beiwohnt. Im Dezember trifft die Gruppe in Venedig ein, das den jungen Prinzen tief beeindruckt und wo er unter anderem den gleichaltrigen Karl Albrecht von Bayern kennen lernt, den späteren Kurfürsten von Bayern und Kaiser Karl VII. Die beiden jungen Männer verstehen sich gut, verbringen viel Zeit zusammen, insbesondere indem sie gemeinsam auf die Jagd gehen.¹⁵⁶

Ein halbes Jahr später befiehlt August II. seinem Sohn schließlich, die katholische Konfession anzunehmen. Nach kurzer Vorbereitung legt Friedrich August am 27. November 1712 in der Privatkapelle des Kardinals Cassano in Bologna unter strikter Geheimhaltung das

¹⁵¹ Czok, 2006, S. 94.

¹⁵² Staszewski, 1996, S. 26. Vgl. dazu auch Ders., Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 55.

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Ders., 1996, S. 37.

¹⁵⁵ Czok, 2006, S. 94.

¹⁵⁶ Staszewski, 1996, S. 79.

katholische Glaubensbekenntnis ab. Friedrich Augusts Konversion bleibt für weitere fünf Jahre geheim. Er ist gezwungen, sich offiziell weiterhin als Protestant zu geben.¹⁵⁷ „Dabei kann nicht bezweifelt werden, daß dieser Wettiner – im Gegensatz zu seinem Vater – ein gläubiger Katholik war.“¹⁵⁸

Friedrich August bleibt für fast sechs Jahre in Venedig. Hier bildet sich sein Kunstsinn und Geschmack aus, die Vorliebe für die italienische Oper und die norditalienische Malerei. In Venedig findet auch die erste schrittweise Einführung in den Aufgabenbereich eines Königs von Polen statt. So nimmt er an der Seite des Kaisers, entsprechend dem Friedensschluss von 1711, Anteil an der Durchsetzung der türkischen Verpflichtungen gegenüber Polen.¹⁵⁹

Erst als sich die Möglichkeit eröffnet, in Wien um die Hand einer der beiden Töchter des 1711 verstorbenen Kaisers Joseph I. und seiner Gemahlin, Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg,¹⁶⁰ anzuhalten, erhält der Prinz 1717 die Erlaubnis, Venedig zu verlassen.¹⁶¹ Durch eine Verbindung mit einer der Erzherzoginnen eröffnet sich für Sachsen unter anderem die Möglichkeit, selbst in die Kaiserliche Thronfolge zu gelangen.¹⁶² Dieser Umstand erhält noch zusätzliches Gewicht, als die Töchter Karls VI. Ehen mit Söhnen aus der Familie Lothringen-Toskana eingehen, die den Wettinern hierarchisch deutlich unterlegen sind.¹⁶³

Nach längeren Verhandlungen, während derer Friedrich Augusts Konfessionswechsel öffentlich bekannt gegeben wird, fällt die Wahl Karls VI. schließlich auf die ältere seiner Nichten, Maria Josepha.¹⁶⁴

¹⁵⁷ Ders., Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 55.

¹⁵⁸ Menzhausen, 1989, S. 30.

¹⁵⁹ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 55f.

¹⁶⁰ Hermann, 1766, S. 3.

¹⁶¹ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

¹⁶² Rall, 1986, S. 156.

¹⁶³ Press, 1989, S. 69f.

¹⁶⁴ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

Diese wird am 8. Dezember 1699 in Wien geboren.¹⁶⁵ Ihre Erziehung ist stark vom katholischen Glauben geprägt. Besuche in Kirchen und Klöstern, regelmäßige Gottesdienste und Andachten gehören zu ihrem Tagesablauf, den sie auch später in Dresden und Warschau klar nach ihrer religiösen Überzeugung ausrichtet.¹⁶⁶ Über die Religion hinausgehend erhält sie am Kaiserhof Unterricht in Latein, Französisch und später in Polnisch. Auch Fächer, wie Kunst, Wissenschaft, Gesang, Klavierspiel sowie vermutlich auch Musiktheorie stehen auf dem höfischen Lehrplan und prägen ihre Interessen.¹⁶⁷ Sie wird als praktische und kurz entschlossene Frau beschrieben, dazu freundlich, fleißig und in einer derart strengen Weise fromm, dass sie von Zeit zu Zeit ihren Beichtvater geradezu erschüttert.¹⁶⁸ Über ihre äußere Erscheinung ist wenig positiv geurteilt worden: Sie sei nicht schön, sondern überaus „häßlich und klein an Gestalt“.¹⁶⁹

Die Procuratration Maria Josephas mit dem Kurprinzen findet am 20. August 1719 in Wien statt.¹⁷⁰ Die anschließenden Hochzeitsfeierlichkeiten in Dresden werden zu einem der herausragenden spätbarocken Spektakel des 18. Jahrhunderts.¹⁷¹ Die Wahl der Ehepartner ist für beide Seiten glücklich,¹⁷² sie bekommen vierzehn Kinder.¹⁷³

¹⁶⁵ Hermann, 1766, S. 3.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 6, 26-62.

¹⁶⁷ Landmann, 1998, S. 193. dazu auch Hermann, 1766, S. 5.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 19f, 42, 50.

¹⁶⁹ Ziekursch, 1904, S. 15f. dazu auch Hohenzollern, 1845, Bd. 1, S. 107. und Schmidt, 1921, S. 230. sowie Henning, 2007, S. 73.

Maria Josepha stirbt am 17. November 1757 in Dresden. Vgl. Hermann, 1766, S. 128f.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 3, 12f.

¹⁷¹ Die Feierlichkeiten dauern den ganzen September hindurch. Vgl. Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

¹⁷² Ziekursch, 1904, S. 15.

¹⁷³ Die beiden ersten Söhne, Friedrich August und Joseph August, sterben bereits im Kindesalter (1721 bzw. 1728). Erst der 1722 geborene Friedrich Christian erreicht das Erwachsenenalter und wird kursächsischer Thronfolger und 1763 Kurfürst. Er stirbt wenige Wochen nach seinem Vater 1763. Weitere Söhne des Paares sind Franz Xaver (1730 bis 1806), Carl Christian (1733 bis 1796) sowie Albert Casimir (1738 bis 1822) und Clemens Wenzeslaus (1739 bis 1812). Die Töchter sind Maria Amalia (1724 bis 1760), Maria Margaretha (1727 bis 1734) und Maria Anna (1728 bis 1797). Letztere heiratet 1747 Maximilian III. Joseph, Kurfürst von Bayern. In den Dreißigerjahren werden mit Maria Josepha (1731 bis 1767), Maria Christina (1735 bis 1782), Maria Elisabeth (1736 bis 1818) sowie Maria Cunigunda (1740 bis 1826) weitere Mädchen geboren. Vgl. Hermann, 1766, S. 15. und Staszewski, 1996, 175ff.

Obwohl ihrer ausgesprochenen Hingabe an ihre katholische Religion vom protestantischen Sachsen zunächst mit Misstrauen begegnet wird, gelingt es Maria Josepha in den folgenden Jahren durch Fleiß und Engagement für ihr Land, sich Respekt und Achtung zu verschaffen. Insbesondere ihr Mut während der Preußischen Besatzung findet Anerkennung.¹⁷⁴

Nach seiner Rückkehr nach Dresden wird Friedrich August nun endgültig in die Regierungsgeschäfte des Landes eingeführt.¹⁷⁵ Der König überträgt ihm als Statthalter die Verantwortung in Sachsen für die Zeit seines Aufenthaltes in Polen. 1726 erhebt er ihn zum leitenden Minister im Geheimen Kabinett. Es zeigt sich, dass die Ansichten des Sohnes bezüglich der angemessenen Regierungsform zu denen des Vaters differieren, was besonders zu Spannungen mit der sächsischen Bürokratie führt.¹⁷⁶

Als August II. am 1. Februar 1733 um vier Uhr morgens den Folgen seiner langjährigen Diabetes-Erkrankung erliegt,¹⁷⁷ gehen die Regierungsgeschäfte auf Friedrich August über, der sich schon seit längerer Zeit darauf vorbereitet.¹⁷⁸ Während jedoch die Erbhuldigung in Sachsen bereits am 20. und 21. April 1733 stattfinden kann, vergehen noch mehrere Monate, bevor sich August in Polen etablieren kann.¹⁷⁹ Die

¹⁷⁴ Pieken, 2000, S. 11, 26f.

¹⁷⁵ Staszewski, 1996, S. 101. und Czok, 2006, S. 68. anders vgl. „Von ernsten Geschäften, von einer gründlichen Vorbereitung auf den hohen Beruf, für den er bestimmt war, war dabei nicht die Rede; derlei lag nicht im Programm seiner geistigen und geistlichen Berater; ihnen kam es darauf an, ihn in Rücksicht auf eine spätere jesuitische Propaganda in Sachsen zu einem möglichst willenslosen Werkzeug zu machen. So kam der Kurprinz 1718 als ein ganz Veränderter nach Sachsen zurück: seine von Haus aus für den fürstlichen Beruf normalen Anlagen waren verkümmert. Dafür war das, was nur der Erholung von ernster Arbeit dienen sollte, der Eifer des Sammlers von Kunstgegenständen, die Lust an der Musik und an dem Prunk der italienischen Oper, die Tafelfreuden und ihr für den Körper notwendiges Äquivalent, die Jagd, die Hauptsache in seinem Leben geworden.“ Vgl. Schmidt, 1921, S. 229f.

¹⁷⁶ Czok, 2006, S. 68f.

¹⁷⁷ Piltz, 1986, S. 373, 379.

¹⁷⁸ Staszewski, 1996, S. 124ff.; Ders., Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56. anders vgl. „Die Thronbesteigung kam dem 37 jährigen fast überraschend, und er fühlte sich, obwohl er eine starke Empfindung für die Würde seiner fürstlichen Stellung besaß, zunächst durch die große Reihe zeremonieller Verpflichtungen und amtlicher Entscheidungen, die von ihm begehrt wurden, eher beengt als gehoben.“ Vgl. Schmidt, 1921, S. 230.

¹⁷⁹ Staszewski, 1996, S. 152. Vgl. dazu auch Czok, 2006, S. 75.

Bemühungen um den polnischen Thron gegen den Widerstand Preußens, Österreichs und Russlands stellen die erste Herausforderung an die neue Regierung aber gleichzeitig auch eine wirtschaftliche Notwendigkeit dar.¹⁸⁰ Als deutlich wird, dass ihre eigenen Kandidaten keine Aussicht auf Erfolg haben, beschließen Russland und Österreich, nun doch die Kandidatur des Wettiners zu unterstützen. Es erfolgt, wie schon 1697 bei August II., eine Doppelwahl. Schließlich setzt die russische Armee Friedrich Augusts Kandidatur durch. Der mehrheitlich gewählte und von Frankreich unterstützte Gegenkandidat Stanislaus Leszczyński wird derweil in Danzig festgehalten und dadurch die Krönung von Friedrich August und Maria Josepha als August III. und Maria Josepha I. am 17. Januar 1734 in Krakau ermöglicht.¹⁸¹ Zwei Jahre später verzichtet Stanislaus Leszynski offiziell auf seinen Anspruch auf die Krone Polens.¹⁸² Im darauf folgenden Sommer wird Augusts III. während des Pazifikations-Sejm allgemein als König von Polen anerkannt.¹⁸³

In der Zeit nach seiner Krönung setzt August III. höchst konsequent seine bereits in den 1720er Jahren entwickelten Auffassungen bezüglich der Etablierung eines Ministerialsystems um, dem er schließlich Heinrich Graf Brühl voranstellt. Weitreichende Machtbefugnisse konzentrieren sich in dessen Amt des Premierministers, der allein August III. gegenüber verantwortlich ist. Auf diese Weise werden Landtag, Geheimes Kabinett und Geheimer Rat zurückgedrängt und zu Exekutivorganen der Ministerkonferenz. Das System wird auf die polnischen Verhältnisse übertragen.¹⁸⁴ Darüber hinaus setzt August innenpolitisch die Maßnahmen seines Vaters fort.¹⁸⁵ Ziel ist es, Sachsen und Polen in einen moderneren Absolutismus zu führen.¹⁸⁶ Bemerkenswert ist dabei die „vollständige

¹⁸⁰ Ziekursch, 1904, S. 8. dazu auch Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

¹⁸¹ Czok, 2006, S. 75.

Leszczyński wird gezwungen, auf den polnischen Thron zu verzichten, darf aber den Königstitel weiter führen. Vgl. Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

¹⁸² Blaschke, 1991, S. 186. Vgl. dazu auch Staszewski, 1996, S. 154f.

¹⁸³ Syndram, Chronologie der politischen Ereignisse, 1997, S. 37.

¹⁸⁴ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

¹⁸⁵ Seifert, 1989, S. 60.

¹⁸⁶ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

religiöse Toleranz am Hofe Augusts III., gemäß den Forderungen der Aufklärung. [...] Leipzigs Aufstieg zum Zentrum der deutschen Aufklärung [...] war begleitet von der Anteilnahme und Förderung Augusts III. Wenn man sein Regiment nicht – wie das seines preußischen Feindes – als aufgeklärten Absolutismus kennzeichnet, dann wohl nur deswegen, weil es an Letzterem gefehlt hat, am Absolutismus und der mit ihm verbundenen politischen Durchschlagskraft. Gesehen unter dem Gesichtspunkt der Aufklärung aber waren die drei Jahrzehnte seiner Regierung die günstigsten, die es im Deutschen Reich gegeben hat, ein Zeitalter der Toleranz und der glanzvollen Entwicklung der Künste und Wissenschaften.“¹⁸⁷

Insbesondere den Künsten gelten dabei die persönlichen Bemühungen des Königs. So baut er unter anderem die Bildergalerie zu einer Sammlung von europäischem Rang und den kurfürstlichen Stall zur Galerie aus. Das Kupferstichkabinett beinhaltet unter August III. zehntausende graphische Blätter.¹⁸⁸ Zudem lässt er Schloss Hubertusburg in immenser Größe nahezu völlig neu entstehen und von 1739 bis 1755 die katholische Hofkirche erbauen.¹⁸⁹ „Oper, Ballett und Musik erreichten höchsten Stand.“¹⁹⁰

Als 1740 Kaiser Karl VI. stirbt, übernimmt August III. in seiner Rolle als Kurfürst von Sachsen zusammen mit dem Pfälzer beziehungsweise dem Bayerischen Kurfürsten das Reichsvikariat.¹⁹¹ Da der Kaiser keine männlichen Nachkommen hinterlässt, werden vom Hof zunächst Anstalten getroffen, die Kaiserliche Nachfolge anzustreben. Jedoch wird

¹⁸⁷ Menzhausen, 1989, S. 29f, 32ff.

Der Themenkomplex Aufklärung und die Umsetzung ihres Gedankengutes während der Regierung Augusts III. wird aufgegriffen von Schmidt, *Historische Voraussetzungen und Grundzüge*, 1986, S. 27f.; Staszewski, *Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen*, 1997, S. 56.

¹⁸⁸ Marx, *Die Kunst am Hof Augusts III.*, 1997, S. 349f.

„Der kontemplative August III. setzte das Werk seines Vaters nicht umfassend, doch in eigener Weise zielstrebig fort. Er konzentrierte seine Kräfte auf Gemäldegalerie, Kupferstich-Kabinett und Bibliothek und förderte damit gerade die Kunstgattungen, die sich im bürgerlichen Zeitalter am höchsten entfalten sollten.“ Vgl. Schmidt, *Kunstsammeln im augusteischen Dresden*, 1986, S. 200.

¹⁸⁹ Marx, *Die Kunst am Hof Augusts III.*, 1997, S. 349f.

¹⁹⁰ Staszewski, *Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen*, 1997, S. 56.

¹⁹¹ Bäumel, *Der Kurhut und das sächsische Kurschwert*, 1997, S. 374f.

schnell klar, dass ein solches Vorhaben keine Aussichten auf Erfolg hat.¹⁹² So versucht August stattdessen, für Sachsen durch Verhandlungen mal mit der einen mal der anderen Partei des anschließenden Österreichischen Erbfolgekrieges, eine Landbrücke nach Polen zu sichern. Durch das Lavieren seiner Regierung und die forsche Vorgehensweise Friedrichs II. von Preußen bleibt der Erfolg jedoch aus und Sachsen gerät mit für das Land katastrophalen Folgen zwischen die Fronten. Insbesondere als Friedrich II., der bereits in seinem „Politischen Testament“ von 1752 Sachsen als die nützlichste Bereicherung für Preußen erklärt hatte,¹⁹³ mit seinem Heer 1756 einmarschiert und damit den Siebenjährigen Krieg auslöst, beginnt eine von Verwüstungen begleitete „systematische finanzielle und militärische Aussaugung.“¹⁹⁴

Augusts neues Regierungssystem zerfällt während dieser Zeit der preußischen Besetzung,¹⁹⁵ die der König im Exil in Polen verbringen muss. 1763 ist der Krieg beendet und die Besatzer ziehen ab. Sachsen braucht jedoch viele Jahre für den Wiederaufbau. Es ist nun lediglich noch „eine Macht minderen Ranges“.¹⁹⁶

Noch während des österreichischen Erbfolgekrieges bemüht sich August III. um das Zustandekommen familiärer Verbindungen zu anderen europäischen Herrscherhäusern. Eine gute Beziehung nach Wien ist schon durch seine eigene glückliche Ehe gewährleistet.¹⁹⁷ Nun werden verstärkt Verbindungen zu Bayern gesucht.¹⁹⁸ Hierzu trägt besonders die Doppelhochzeit von 1747 bei. Der sächsische Thronfolger Friedrich Christian heiratet Maria Antonia von Bayern, und der bayerische Kurfürst Maximilian III. Joseph verbindet sich mit Maria Anna Sophie von Sachsen. Auch die Beziehungen zu Frankreich werden durch eine Eheschließung intensiviert, indem Augusts Tochter Maria Josepha den

¹⁹² Press, 1989, S. 70. Vgl. dazu auch Staszewski, 1996, S. 195.

¹⁹³ Dietrich, 1968, S. 368f. Vgl. dazu auch das Testament von 1768, vgl. ebenda, S. 659.

¹⁹⁴ Czek, 2006, S. 86f.

Zu Friedrichs schon vor dem Siebenjährigen Krieg gegen Sachsen-Polen gerichteten Maßnahmen vgl. auch Staszewski, 1981, S. 33.

¹⁹⁵ Ders., Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 56.

¹⁹⁶ Press, 1989, S. 70.

¹⁹⁷ Schmidt, 1921, S. 230.

¹⁹⁸ Marx, Die Kunst am Hof Augusts III., 1997, S. 348.

Dauphin von Frankreich heiratet.¹⁹⁹ Eine weitere Tochter, Maria Amalia, wird die Frau des Königs von Neapel und Sizilien sowie ab 1759 von Spanien.²⁰⁰

Einen Tag vor den Feierlichkeiten anlässlich seines dreißigjährigen Kronjubiläums am 5. Oktober 1763 stirbt August III. in Dresden an einem Schlaganfall.²⁰¹ Die Aufbahrung erfolgt in der Krypta der katholischen Hofkirche. Von hier aus soll sein Leichnam eigentlich nach Krakau überführt werden, doch dazu kommt es nicht. Er verbleibt in Dresden.²⁰²

Über die Person Augusts III. und seinen Charakter lässt sich schwerlich etwas Eindeutiges sagen.²⁰³ Zu weit driften die Bewertungen auseinander. Ihm werden Langmut und Passivität vorgeworfen. Sein Religionswechsel soll seine „angeborene“ Willensschwäche, seine Abneigung gegen die Beschäftigung mit der Politik und sein Verlangen, sich anderen anzupassen, gesteigert haben.²⁰⁴ Der päpstliche Nuntius bezeichnet ihn als „kenntnisarm, indolent, weichlich, träg zum Müßiggang geneigt.“²⁰⁵ Er sei ein „dicker und phlegmatischer Jüngling, der tat, was man ihm sagte“²⁰⁶ und habe in seiner Umgebung nur Mittelmäßigkeit geduldet,²⁰⁷ darüber hinaus „bequem“,²⁰⁸ „schwerfällig“ und „schlaff“, „immer mit sich selbst und seinen Liebhabereien“ beschäftigt.²⁰⁹

Die Einen kritisieren, dass er „auf die Darstellung seiner Würde bedacht“²¹⁰ gewesen sei und es geliebt habe, „mit königlichem Prunke und einem üppigen Hofstaate aufzutreten, um sich so recht im Glanze seiner Würde zu sonnen.“²¹¹ Die Anderen hingegen erklären die prunkvolle

¹⁹⁹ Czok, 2006, S. 74.

²⁰⁰ Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 57.

²⁰¹ Ebenda. Dazu vgl. auch Blaschke, 1991, S. 187.

²⁰² Czok, 2006, S. 88.

²⁰³ „August III. gehörte zu den Fürsten, deren Wesen schwer zu erkennen ist. Es verbirgt sich auch dem Forscher vielfach hinter den Vorhängen, die die halbspanische Etikette des Hofes, eigene Unnahbarkeit und Brühls sinnreiche Veranstaltungen um ihn herumziehen.“ Vgl. Schmidt, 1921, S. 229.

²⁰⁴ Ziekursch, 1904, S. 15.

²⁰⁵ Zitiert nach Piltz, 1986, S. 183.

²⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁷ Ebenda, S. 293.

²⁰⁸ Schmidt, 1921, S. 234.

²⁰⁹ Ebenda, S. 320.

²¹⁰ Blaschke, 1991, S. 186.

²¹¹ Ziekursch, 1904, S. 14.

Hofhaltung damit, dass „[...] ein meist üppiger Hofstaat zeigte, daß man diesen als ein Instrument absolutistischer Politik einzusetzen wußte“.²¹² Auch findet sich die Meinung, August III. habe höfischen Aufwand allgemein abgelehnt.²¹³

Die wohl glaubwürdigsten Charakteristiken sind zwei Zeitgenossen Augusts III. zu verdanken. So schreibt die Markgräfin von Bayreuth und Schwester Friedrichs II. von Preußen – obwohl dem Gegner ihres Bruders gegenüber nicht besonders freundlich eingestellt – in ihren Memoiren: „Dieser Prinz ist groß und sehr stark, sein Gesicht ist regelmäßig schön, er besitzt aber nichts Einnehmendes. Ein verlegenes Wesen begleitet Alles, was er thut, und um diese Verlegenheit zu verbergen, nimmt er oft seine Zuflucht in einem sehr unangenehmen Lachen. Er spricht wenig und besitzt nicht die Gabe, verbindlich und zutraulich zu sein wie sein Vater. Man kann ihn sogar der Unaufmerksamkeit und Unart beschuldigen; sein Äußeres ist wenig vortheilhaft, umgiebt aber hohe Eigenschaften, die erst, seit er König von Polen geworden, an's Licht getreten sind. Er setzt Etwas darein, ein durchaus rechtlicher Mensch zu sein, und seine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, seine Unterthanen glücklich zu machen. Wer in Ungnade bei ihm fällt, könnte sich, wenn er in einem anderen Lande lebte, unter der Zahl der Beglückten glauben. Weit entfernt, Solchen auch nur das mindeste Unangenehme zuzufügen, beschenkt er sie mit ansehnlichen Pensionen, denn er hat Diejenigen nie verlassen, denen er einmal seine Huld gewährt. Sein Leben ist sehr regelmäßig, man kann ihm keine Laster vorwerfen, und das gute Einverständnis, in welchem er mit seiner Gemahlin lebt, ist lobenswerth.“²¹⁴

Der andere Zeitgenosse Augusts III. und bedeutendste Minister unter August II., Flemming, schreibt über den Sohn seines Herrn, dass „[...] seine Postur allgemein als sehr anziehend bekannt ist. Er liebt alles Schöne, kostbare Kleider und ist überzeugt von seinem Geschmack. Er ißt gerne, mag gute und teure Weine, jedoch in Maßen. Die italienische Musik schätzt er über alles, und mit Vorliebe frönt er fürstlichen Neigungen – der Jagd, den Pferden, Hunden u.v.a. Geht es ums Geld, über

²¹² Czok, 2006, S. 96.

²¹³ Blaschke, 1991, S. 187.

²¹⁴ Hohenzollern, 1845, Bd. 1, S. 106f.

das er verfügt, wird er geizig, jedoch großzügig, wenn es diejenigen ausgeben, die es zu verantworten haben. Er ist gutmütig und gnädig, ohne zu übertreiben, gottesfürchtig, ohne bigott zu sein.“ Er schätze Ehrlichkeit, glaube fest an seine eigene gute Menschenkenntnis und achte seinen Vater. Er sei durchaus in der Lage, Schwächen und Fehler bei anderen zu entdecken und dieses Wissen zu nutzen. Darüber hinaus besitze er einen gesunden Menschenverstand und sei sich seiner Interessen und seiner Verantwortung immer bewusst. Er schätze diejenigen, die ein deutliches Wort vertragen oder einen Spaß verstehen können. Liederliche Frauenzimmer verachte er. Er besitze ein gutes Herz und eine vernünftige Einstellung sowohl zum Leben, zur Gesellschaft als auch zum Regierungsstil.²¹⁵

Der Großteil der europäischen Herrscher achtet August III. als soliden und ehrlichen Verbündeten.²¹⁶ Als er die Regierung übernimmt, ist sein Land sehr viel stärker von ihm angetan als 1697 von seinem Vater. Der neue Herrscher unterscheidet sich in seiner ganzen Lebensart grundlegend von August dem Starken. Er ist ein liebevoller Familienvater, umgeben von vielen Kindern.²¹⁷ Er lehnt Trinkgelage und Mätressen ab und schwärmt mit seiner Frau für gute Speisen, Theater- und Konzertbesuche, die Jagd²¹⁸ und ist ein leidenschaftlicher Sammler von Malerei und Kupferstichen.²¹⁹ Mit Maria Josepha steht ihm, anders als seinem Vater, eine Frau zu Seite, die ihre Pflichten vollwertig erfüllt. „Ihr war er ein treuer, liebevoller Gatte, wie sich denn überhaupt die Familienbeziehungen am Dresdner Hofe so herzlich wie möglich gestalteten. [...] Selbst in den geheimsten Privatbriefen sprachen seine Angehörigen von dem Familienhaupte mit Achtung und Liebe.“²²⁰

²¹⁵ Staszewski, 1996, S. 95.

Flemmings Bericht ist veröffentlicht bei Haake, 1928, S. 56.

²¹⁶ Lomnicka-Zakowska, 1998, S. 63.

²¹⁷ Czok, 2006, S. 72, 74.

August III. war „viel in der Kinderstube und war seinen Söhnen und Töchtern ein sorglicher Vater. Der französische Geschäftsträger Hermann, der im August 1746 den sächsischen Hof spähend musterte [...], erzählt, der König und die Königin, wie sie um den Tisch herum mit ihren Kindern freundlich plauderten, seien ihm trotz aller königlichen Würde vorgekommen wie gute Bürgerleute, die sich einander lieb haben.“ Vgl. Schmidt, 1921, S. 231.

²¹⁸ Czok, 2006, S. 74. dazu auch Staszewski, Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen, 1997, S. 55.

²¹⁹ Kracke, 1972, S. 96. Vgl. dazu auch Marx, Die Kunst am Hof Augusts III., 1997, S. 350.

²²⁰ Ziekursch, 1904, S. 15.

Anders als bezüglich seiner Persönlichkeit sind sich Zeitgenossen und Forschung über die äußere Erscheinung Augusts III. einig. So soll er ein „schöner, großer Mann“ gewesen sein, „der seine Umgebung um Haupteslänge überragte [...]“. ²²¹ Als er 1714 im Zuge seiner Kavaliertour in Versailles empfangen wird, gilt er als „anmutiger junger Mann mit gewandten Umgangsformen, den galante Damen gleichgültig ließen.“ ²²²

1.1.2 Louis de Silvestre

Louis de Silvestre wird am 23. Juni 1675 in Sceaux bei Paris getauft. Heute wird davon ausgegangen, dass er entweder auch dort oder aber in Paris geboren wurde, Genaueres ist nicht bekannt. ²²³

Silvestre ist der vierte Sohn des Radierers Israel Silvestre und dessen Frau Henriette, geborene Selincart. Israel Silvestre, seit 1670 Mitglied der Académie Royale, beschäftigt sich mit der zeichnerischen Aufnahme von Städten, Schlössern und Häfen Frankreichs und Italiens, die er in Radierungsfolgen herausgibt.

Die Familie bewohnt eine der im Louvre eingerichteten Künstlerwohnungen, und so wächst der Sohn in der Atmosphäre des Schlosses und der Ateliers auf, die sein Vater und dessen Freunde unterhalten. Wie schon der Wohnort, so belegen auch seine Taufpaten Louis de Vermandois und Marie-Anne de Blois, beide Kinder Ludwigs XIV., die hohe Stellung, die die Familie Silvestre genießt. ²²⁴

Louis de Silvestre besucht zunächst Kurse in der Académie Royale, wo er Schüler des Hofmalers Ludwigs XIV., Charles Le Brun, ist, der sowohl privat als auch beruflich eine enge Verbindung zu den Silvestres unterhält. Nach dessen Tod 1690 tritt der fünfzehnjährige Silvestre in das Atelier von Bon Boullogne ein. ²²⁵ Hier studiert er nicht nur die

„August III. begegnete seinen außerehelichen Geschwistern stets mit Zuneigung und Milde.“
Vgl. Staszewski, August der Starke, 1997, S. 48.

²²¹ Ziekursch, 1904, S. 14.

²²² Czok, 2006, S. 94.

²²³ Aufgrund der Tatsache, dass einer seiner älteren Brüder ebenfalls den Namen Louis trägt, wird er früh durch den Namenszusatz „der Jüngere“ gekennzeichnet. Durch seine 1741 erfolgende Erhebung in den Adelsstand, erhält er den Namenszusatz „de“, was ebenfalls zu einer genaueren Bezeichnung führt. Vgl. Marx, 1975, S. 11.

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ D’Argenville, 1767/1768, S. 169. Vgl. dazu auch Silvestre, 1865, S. 54.

Bildnismalerei und die Komposition großformatiger religiöser und mythologischer Gemälde, sondern auch Wand- und Deckenmalereien, sowie Boulognes Geschick, die künstlerischen Eigenarten anderer Meister nachzuahmen, wie diejenigen Rembrandts oder Poussins.²²⁶

Um seine Ausbildung zu vollenden, geht Silvestre 1693 zunächst mit seinem älteren Bruder Charles Francois für sechs Jahre nach Rom, dann für ein Jahr in die Lombardei und nach Venedig. In dieser Zeit begegnet er so verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten wie Andrea Pozzo und Sebastiano Ricci und studiert Tizian und Paolo Veronese.²²⁷

Der für ihn bedeutendste und von ihm hoch geschätzte Künstler ist Carlo Maratti. Bei ihm lernt er den stärker klassizistischen Stil Andrea Sacchis kennen, des ehemaligen Lehrer Marattis. Wie schon im Atelier Boulognes, trifft Silvestre hier oft auf Anleihen, die Maratti bei anderen Künstlern nimmt.²²⁸

Francesco Trevisani übt ebenfalls Einfluss auf den jungen Franzosen aus. Eine „stereotype Formenbehandlung“ findet sich in den Oeuvres beider Maler.²²⁹

Im Jahr 1700 ist Silvestre wieder in Paris und fertigt neben mythologischen Darstellungen auch viele religiöse Bilder an. Auf beiden Gebieten erscheinen seine Werke häufig so sehr an ihre Vorbilder Coypel, Boulogne oder Raffael angelehnt, dass Verwechslungen in der Zuschreibung vorkommen. Trotz oder gerade wegen dieser stilistischen „Unselbständigkeit“ ist Silvestre ein durchaus erfolgreicher Künstler, unter anderem gehört Ludwig XIV. zu seinen Auftraggebern.²³⁰ So beginnt seine Karriere verheißungsvoll. Am 25. Juni 1701 stellt er sich der Académie Royale vor und wird ein Jahr später am 24. März 1702 Mitglied. 1704 wird er „adjoint à professeur“, 1706 „professeur“ und schließlich 1720, als er schon in Dresden lebt, „vice-recteur“.²³¹ Warum sich Silvestre trotz dieser zügig voranschreitenden Karriere in Paris

²²⁶ Marx, 1975, S. 12.

²²⁷ Silvestre, 1865, S. 55. Dazu auch Marx, 1975, S. 13f.

²²⁸ In de Silvestres Nachlass findet sich eine Mappe mit 181 Stichen nach Arbeiten Marattis. Von keinem anderen Maler gibt es in seinem Besitz eine derartig große Sammlung an Reproduktionsstichen. Vgl. ebenda.

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ Ebenda, S. 13ff.

²³¹ Ebenda, S. 14.

entscheidet, Hofmaler in Dresden zu werden, lässt sich heute nicht mehr mit Bestimmtheit klären.²³² Vermutlich treffen verschiedene Aspekte zusammen. Die „Sorge des Kurfürsten, den großen König (Ludwig XIV.) zu imitieren, aus Louis de Silvestre einen universellen Künstler zu machen, eine Art von Le Brun“²³³, deckt sich mit Silvestres Wunsch, in eine ähnliche Position zu gelangen wie sie sein ehemaliger Lehrer am französischen Hof innegehabt hatte.²³⁴ Die späteren Ereignisse bestätigen das. Dabei ist es dem Zufall zu verdanken, dass Silvestre überhaupt für den sächsischen Hof angeworben wird. Zunächst bietet man die Hofmalerstelle nämlich Hyacinthe Rigaud und Silvestres Freund Nicolas Bertin an. Beide lehnen ab. Erst jetzt wendet man sich an Louis de Silvestre.²³⁵ Als dieser zusagt, stellt Raymond Le Plat am 7. Januar 1715 im Auftrag des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten den Anstellungsvertrag aus.²³⁶

Schon in Paris arbeitet Silvestre an verschiedenen Aufträgen für den Dresdner Hof. Zwei dieser Werke beziehen sich auf die Kavaliertour des Kurprinzen Friedrich August, das dritte Bild ist ein Deckengemälde für die „Chambre de lit“ Augusts II. im Dresdner Residenzschloss. Obwohl Silvestre mittlerweile vierzig Jahre alt ist, zeigt sich in diesen Gemälden, dass er künstlerisch noch nicht selbstständig ist.²³⁷ Erst in Sachsen gelingt ihm der endgültige Schritt zu einem eigenen Stil. Seine Farbpalette erhält eine „leicht glasige Färbung und strahlende Leuchtkraft“.²³⁸ Im Porträt zeigt sich eine allgemeine Stärke für Kompositionen und in Bildnissen

²³² Ebenda, S. 15.

²³³ Weigert, 1932, S. 375. dazu auch Marx, 1975, S. 33.

²³⁴ Salmon, 1997, S. 11.

²³⁵ Marx, 1975, S. 15.

²³⁶ Le Plat schreibt darin, dass er es gewesen sei, der Silvestre als „Premier Peintre“ vorgeschlagen habe. Er sei nun befugt, den Maler auf Anordnung des Grafen Wackerbarth, der als „grand maître de l’artillerie et surintendant des bastiments, Arts et Manufact de Sa Maisté polonoise [...]“ bezeichnet wird, in Dienst zu nehmen. Das Reisegeld nach Dresden, 200 sächsische Thaler, zahlt Le Plat nur „suivant l’ordre du Roy et de Monseigneur le Comte de Wackerbarth“ aus. Der „Erste Hofmaler des Königs“ ist also dem Oberbauamt untergeordnet. Zitiert nach Marx, 2006, S. 100. dazu auch ders., 1987, S. 8-17.

²³⁷ Von den drei Werken sind noch der sich in Komposition und Formensprache eng an Charles Le Bruns Werke anlehrende „Abschied des Kurprinzen von seinem Vater“ und die stärker realistische „Vorstellung des sächsischen Kurprinzen bei Ludwig XIV. in Fontainebleau“ erhalten. Das Deckengemälde gehört zu den Kriegsverlusten. Vgl. Marx, 1975, S. 15f, 34.

²³⁸ Ebenda, S. 34.

männlicher Auftraggeber ein spezielles Talent für die „blanken Rüstungen“, die „flatternden Draperien“ und die stolzen Streitrosse.²³⁹ „Es ist, als hätte er auf eine solche Veränderung, auf den festumrissenen Kreis von Aufgaben, die nun vor ihm standen, nur gewartet, als wäre mit der Autorität, die ihm seine Stellung verschaffte, auch sein künstlerisches Selbstbewußtsein in ganz neuem Maße erwacht.“²⁴⁰ Dennoch ist er weiterhin offen für Einflüsse. So nimmt er die allgemeinen Veränderungen, die in Europa während des 18. Jahrhunderts erkennbar werden, in seinem Werk auf. Dazu gehört der Wandel von dunkler zu lichterer Farbigkeit,²⁴¹ dem sich Silvestre anschließt, als Giovanni Battista Grone 1719 nach Dresden kommt. Dieser ist bereits stärker als Silvestre der aufkommenden hellen Farbskala des 18. Jahrhunderts verpflichtet und macht großen Eindruck auf den „Premier Peintre“.²⁴² In seinen repräsentativen Bildnissen sind durchweg Einflüsse großer Künstlerpersönlichkeiten, wie Hyacinthe Rigaud und Nicolas Largillière anzutreffen.²⁴³ Allerdings ist es „nun nicht mehr die künstlerische Haltung, der Formcharakter, was er nachahmte, es waren einzelne Figurengruppen, die er übernahm, denen er aber den Stempel seiner eigenen Malweise aufdrückte.“²⁴⁴

In Dresden gelingt Silvestre eine einzigartige Karriere.²⁴⁵ Bereits ein Jahr nach seiner Ankunft wird er zum ersten Hofmaler ernannt.²⁴⁶ Mit königlichem Dekret vom 12. April erhält er 1727 den Titel des „Directeur de l'academie de peinture“.²⁴⁷ Als solcher versucht er, den Unterricht nach

²³⁹ Hernmarck, 1933, S. 81.

²⁴⁰ Marx, 1975, S. 34.

²⁴¹ Ders., Barocke Malerei in Dresden, 1985, S. 28.

²⁴² „Wenn überhaupt einem von den damals in Dresden tätigen Malern, dann wäre es Grone, dem man einigen Einfluß auf Silvestres künstlerische Entwicklung zutrauen könnte: Er war von denen, die ihn in den ersten Jahren seiner Tätigkeit in Dresden umgaben, der Einzige, der sich ähnlich großen, dekorativen Aufgaben gewachsen sah, der, wie Silvestre, müheles vielfigurige Kompositionen bewältigte. Mit Bildnismalerei hat er sich nicht beschäftigt.“ Vgl. ders., 1975, S. 32f.

²⁴³ Marandel, Silvestre, 1990, S. 743.

²⁴⁴ Marx, 1975, S. 34.

²⁴⁵ „Für drei Jahrzehnte hat Silvestre unter den Künstlern in der Elbstadt eine Sonderstellung eingenommen, nicht nur als Maler, auch gesellschaftlich.“ Vgl. Marx, Barocke Porträtmalerei in Dresden, 1997, S. 278.

²⁴⁶ Salmon, 1997, S. 10.

²⁴⁷ Silvestre, 1865, S. 179. Vgl. dazu auch Marx, 1975, S. 30.

französischem Vorbild zu gestalten.²⁴⁸ Er erhält auch die an den Posten geknüpften 25 Thaler zusätzlich zu seinem jährlichen normalen Gehalt in Höhe von 250 Thalern.²⁴⁹ Silvestre geht zielstrebig seinen Weg und krönt seine Karriere mit seiner Nobilitierung während des Reichsvikariats 1741.²⁵⁰ Ein Jahr später bittet er den Grafen Brühl, ihm die Stelle eines Direktors der Königlichen Galerie zu verleihen, „doch trug Letzterer Bedenken, seinem Wunsche zu willfahren, da er die Kraft des Malers nicht in dieser Sinecure begraben wissen wollte. Die abschlägige Antwort Brühl’s vom 27. April 1742 enthielt zugleich eine weitere Erhöhung des Gehaltes Silvestre’s um 200 Thaler.“²⁵¹

Die Bedenken des Premierministers Brühl kommen nicht von ungefähr. Der Hof nimmt Silvestre von Beginn seines Aufenthaltes in Sachsen an stark in Anspruch.²⁵² August II. ist bemüht, in seinem Reich den Absolutismus nach dem Vorbild Frankreichs mit seinem prachtvollen Zeremoniell und der dieses unterstützenden Kunst zu etablieren, und wendet sich, nach dem Ende des Nordischen Krieges, verstärkt künstlerischen Belangen zu.²⁵³ Dementsprechend hoch sind die Anforderungen an den neuen Hofmaler.²⁵⁴ Staatsallegorien, Verherrlichungen des Hauses Wettin, Apotheosen des sächsischen Herrschers, eine Fülle von offiziellen und privaten Porträtaufträgen und die dekorative Umgestaltung oder Anstückung bereits vorhandener Porträts werden an ihn herangetragen.²⁵⁵ Auch als August II. 1733 stirbt,

²⁴⁸ Ders., 2006, S. 101.

²⁴⁹ Ders., 1999, S. 16.

Im Gegensatz zu den genannten Summen vermerkt Müller, de Silvestre sei mit 1000 Talern Gehalt eingestellt worden. Diese Summe sei bereits kurz darauf als Zeichen der außerordentlichen Zufriedenheit Augusts II. um 200 Taler erhöht worden. Vgl. Müller, 1878, S. 79.

²⁵⁰ Müller, 1878, S. 91. dazu auch Marx, König August III. und sein Minister Heinrich Graf von Brühl, 2000, S. 102.

Die Erhebung in den Adelsstand erfolgte, so de Silvestre in einem Brief an seinen Neffen Nicolas-Charles Silvestre, völlig ohne sein Zutun. Vgl. Weigert, 1932, S. 378. dazu auch Marx, 1975, S. 36.

²⁵¹ Müller, 1878, S. 91.

²⁵² Von 172 Gemälden de Silvestres, die sich im Inventar von 1741 finden, sind 122 höfische Porträts, 38 mythologische Darstellungen, 5 christliche Themen und 7 Allegorien. Vgl. Schmidt, Hof und Residenz, 1986, S. 51.

²⁵³ Marx, 1975, S. 16.

²⁵⁴ Ders., Barocke Malerei in Dresden, 1985, S. 28.

²⁵⁵ Ders., 1975, S. 43. Vgl. dazu auch ders., Barocke Malerei in Dresden, 1985, S. 27.

ändert sich für Silvestre wenig. Der Nachfolger, August III., hält ebenso große Stücke auf seinen ersten Hofmaler. Silvestre und er hatten sich bereits 1715 bei der Kavalierstour des damaligen Kurprinzen in Paris kennen gelernt.²⁵⁶ Zudem versorgen auch Brühl selbst sowie zahlreiche Adlige den Maler weiterhin mit Aufträgen.²⁵⁷

Auf diese Weise in Beschlag genommen, wird es für Silvestre unumgänglich, Schüler, Gehilfen und Kopisten in den Dienst zu nehmen.²⁵⁸ Die „Menge der Arbeiten, die de Silvestre in Dresden geschaffen hat, ist als Ergebnis eines gut funktionierenden Werkstattbetriebes zu verstehen.“²⁵⁹ Doch ist nur wenig von der dortigen Organisation bekannt.²⁶⁰ Laut Irena Voisé kann man aber davon ausgehen, dass sich „Silvestre eine Art künstlerisches Atelier – eine Manufaktur schuf, in der er sich der Arbeit seiner Schüler, Mitarbeiter sowie vieler Kopisten bediente.“²⁶¹

Silvestre begegnet in Dresden neben einem neuen, umfangreichen Auftraggeberkreis,²⁶² auch zahlreichen Kollegen, wie Ismael Mengs, deren Arbeiten ihn anregen. Mit vielen schließt er Freundschaften.²⁶³ Künstler und Auftraggeber verkehren hier einträchtig miteinander, wobei private Kreise und höfisches Leben ineinander übergehen. Gian Lodovico Bianconi berichtet von Abenden bei den Silvestres, wo sich die Vornehmsten des Hofes und auswärtige Minister versammeln und Silvestres Tochter italienische Lieder vorträgt.²⁶⁴ Viele Künstler und die großen Persönlichkeiten der sächsischen und polnischen Gesellschaft schätzen sein Haus als Treffpunkt und seine Familie als Gastgeber.²⁶⁵

²⁵⁶ Ders., 1975, S. 35.

²⁵⁷ Ders., 1971, S. 147-154. dazu auch ders., 1975, S. 35f.

Mit Brühl fühlt sich der Maler besonders eng verbunden. Vgl. ders., „Ein vornehmer Herr hat ein Kabinett“, 2003, S. 43f.

²⁵⁸ De Silvestre hat zahlreiche Schüler, von denen sich jedoch kaum einer künstlerisch behaupten kann. Vgl. ders., 1975, S. 41.

²⁵⁹ Ders., 1975, S. 40.

²⁶⁰ D'Argenville, 1767/1768, S. 324.

²⁶¹ Voisé, 1997, S. 24.

²⁶² Sein neuer Auftraggeberkreis beschränkt sich nicht allein auf Dresden oder – allgemeiner – Sachsen, doch reist Silvestre wohl nie nach Wahrschau, obwohl sich hier sowohl der Hof Augusts II. als auch später der Augusts III. z. T. monatelang aufhält. Vgl. Marx, Louis de Silvestre in Dresden, 2009, S. 33.

²⁶³ Ders., 1975, S. 16. Dazu auch ders., „Ein vornehmer Herr hat ein Kabinett“, 2003, S. 43f.

²⁶⁴ Ders., 1975, S. 16, 29.

²⁶⁵ Ders., 2006, S. 101.

Silvestre hatte bereits am 6. Januar 1706 in Paris geheiratet. Seine Frau, Marie-Catherine, ist die 1680 geborene Tochter des Landschaftsmalers Charles Hérault und selbst Malerin.²⁶⁶ Sie arbeitet fortan in der Werkstatt ihres Mannes, wo sie Kopien seiner Porträts ausführt.²⁶⁷

Das Paar bekommt noch in der Pariser Zeit drei Kinder, die sie 1716 mit nach Sachsen nehmen.²⁶⁸ Von den insgesamt sieben Kindern erreichen nur zwei Töchter und ein Sohn das Erwachsenenalter.²⁶⁹

1748 verlässt Silvestre mit Erlaubnis Augusts III. Dresden und kehrt nach Paris zurück.²⁷⁰ Auch die Gründe für diese Entscheidung lassen sich heute nicht mehr endgültig klären. Verschiedene Faktoren können eine Rolle gespielt haben, so der Konflikt zwischen Österreich und Preußen, in den Sachsen auf verhängnisvolle Weise verwickelt wird. Ein weiterer möglicher Grund ist der Umstand, dass in den Vierzigerjahren nicht nur Silvestres Frau, sondern auch einige befreundete Kollegen, wie Le Plat, de Bodt und Longuelune sterben, mit denen er viele Jahre verkehrt hat.²⁷¹ Silvestre, selbst inzwischen 72 Jahre alt, mag sich zudem nach seinem Heimatland und neuen, vielleicht ihn weniger in Anspruch nehmenden Aufgaben geseht haben.

Er kehrt in ein völlig verändertes Paris zurück. Durch die regen Kontakte zwischen Dresden und seiner Geburtsstadt muss er aber recht genau gewusst haben, was ihn erwartet. Jedenfalls findet er sich schnell zurecht. Kollegen bereiten ihm ein herzliches Willkommen und wählen ihn sofort zum „Ancien Recteur“ der Academie Royale.²⁷² 1752, nach dem Tode von Coppel, wird er zum Direktor der Académie Royale gewählt, eine Stellung, die er bis zu seinem Tode behält.²⁷³

²⁶⁶ Weigert, 1959, S. 129.

²⁶⁷ Müller, 1878, S. 78.

²⁶⁸ In Sachsen werden zwei weitere Töchter und zwei Söhne geboren. Sie alle sterben bereits im Kindesalter. Vgl. Servières, 1911/12, S. 86. und Marx, 1975, S. 15, 29.

²⁶⁹ Weiterführendes zum Leben der Kinder von Silvestre findet sich bei Silvestre, 1869, S. 87. und Marx, 1975, S. 29, 41. sowie Voisé, 1997, S. 24 und Röttgen, 1999, S. 89.

²⁷⁰ Müller, 1878, S. 92.

²⁷¹ Marx, 1975, S. 39.

²⁷² Einige Künstler, unter ihnen Maurice Quentin de La Tour, Jean Valade und Jean-Baptiste Greuze, fertigen Porträts des neuen Direktors an. Vgl. ebenda, S. 40.

²⁷³ Ebenda, S. 39f.

Trotz des hohen Amtes und der damit verbundenen Pflichten arbeitet Silvestre weiterhin als Maler auch für den Dresdner Hof, wenn auch in deutlich geringerem Ausmaß.²⁷⁴ „Er hat also in Paris noch einmal einen großartigen Wirkungskreis gefunden, einen Wirkungskreis aber, der von ihm nicht mehr in erster Linie Produktion, sondern Verständnis, Überblick und helfendes Lenken verlangte.“²⁷⁵

Von Paris aus verfolgt er in seinen letzten Lebensjahren, wie in Sachsen durch den Siebenjährigen Krieg die „augusteische“ Ära zusammenbricht, die er, in einer zweiunddreißigjährigen, glänzenden Karriere mitgestaltet hat. Er selbst verliert seinen gesamten dortigen Besitz.²⁷⁶

Louis de Silvestre stirbt am 1. April 1760 in seiner Wohnung im Louvre.²⁷⁷

1.1.3 Die weiteren Porträtisten

Während und nach Louis de Silvestres Schaffenszeit in Dresden wirken verschiedene andere Künstler als Porträtisten für das Herrscherpaar, so die Pastellmalerin Rosalba Carriera, Silvestres Nachfolger als erster Hofmaler Augusts III., Anton Raphael Mengs, und der nur kurz in Dresden tätige Pietro Antonio Graf Rotari. Da auch ihre Werke in der Untersuchung Berücksichtigung finden, werden sie im Folgenden in Kurzbiografien vorgestellt.

Rosalba Carriera nimmt eine Sonderstellung als Porträtistin der sächsischen Herrscher ein, da sie nie persönlich am Dresdner oder Warschauer Hof weilte und dennoch beauftragt wird, ein Bildnis Maria Josephas in deren Prinzessinnenzeit anzufertigen. Als Grund für diese Vorgehensweise muss der europaweite Ruf Carrieras und wohl auch die besondere Affinität Augusts III. für ihre Kunst, die Pastellmalerei, angesehen werden.²⁷⁸

²⁷⁴ Noch 1752 fertigt er ein Bild für einen Nebenaltar der Dresdner Hofkirche. Vgl. ebenda, S. 39.

²⁷⁵ Ebenda, S. 39f.

²⁷⁶ Mandrella, 2006, S. 424.

²⁷⁷ Müller, 1878, S. 92.

Georges Servières überliefert hingegen den 12. April als Todesdatum Louis de Silvestres (vgl. 1911/12, S. 86).

²⁷⁸ Henning, 2007, S. 18f.

Rosalba Carriera wird am 12. Januar 1673 in Venedig als älteste Tochter des aus einer Künstlerfamilie stammenden Juristen Andrea Carriera und seiner Frau Alba Foresti geboren.²⁷⁹ Die Eltern pflegen einen von vielen namhaften Künstlern geprägten Freundes- und Bekanntenkreis,²⁸⁰ so dass Carriera schon früh mit ihrem späteren Betätigungsfeld in Berührung kommt. Über ihre tatsächliche Ausbildung ist nichts Näheres bekannt. Es wird vermutet, dass sie zunächst Zeichnungen für Spitzenstickereien anfertigt und dann für die Gestaltung von Tabatieren zur Miniaturmalerei wechselt. Als Lehrer werden sowohl Jean Steve als auch Giuseppe Diamantini und Antonio Balestra diskutiert. 1702 ist Carriera jedenfalls bereits eine gefeierte Miniaturenmalerin.²⁸¹ Zudem arbeitet sie hin und wieder als Kunstagentin und verschafft auf diese Weise unter anderem dem Pfälzer Kurfürsten, Johann Wilhelm, Bilder Paolo Veroneses und Bernardo Strozzi. 1705 erhält sie ihre erste offizielle Ehrung, indem sie einstimmig als vollwertiges Mitglied in die Accademia di San Luca aufgenommen wird.²⁸² Zu dieser Zeit beschäftigt sie sich bereits mit der Technik der Pastellmalerei, in der sie den neuen Stil des Rokoko einleitet.²⁸³

1713 lässt sich August III. sechzehnjährig während seiner Kavaliertour von Carriera porträtieren und wird zu einem ihrer glühendsten Verehrer.²⁸⁴ 157 Pastelle trägt er in Dresden zusammen, noch in den Vierzigerjahren vergibt er Aufträge an die Künstlerin.²⁸⁵

1720 reist Carriera mit ihrer Familie für ein Jahr nach Paris und wird hier als Pastellmalerin einstimmig in die Académie Royale de Peinture et de Sculpture aufgenommen. Eine weitere Reise führt sie 1723 nach Modena, wo sie die Prinzessinnen porträtiert und die Kunstsammlung studiert. Von März bis Oktober 1730 weilt Carriera schließlich in Wien, wo sie nicht nur Porträts der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie, sondern

²⁷⁹ Ebenda, 15f.

²⁸⁰ Mehler, 2006, S. 64.

²⁸¹ Henning, 2007, S. 16.

²⁸² Mehler, 2006, S. 65.

²⁸³ Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, Bd. 1, S. 208.

Dazu auch Henning, 2007, S. 18.

²⁸⁴ Mehler, 2006, S. 65.

Das Porträt konnte bis heute nicht identifiziert werden, vermutlich ist es verschollen. Zu den verschiedenen Vorschlägen vgl. Henning, 2007, S. 20.

²⁸⁵ Mehler, 2006, S. 66. Vgl. dazu auch Henning, 2007, S. 20.

vermutlich auch das hier zur Untersuchung stehende Bildnis Maria Josephas anfertigt.²⁸⁶

Im Sommer 1746 unterzieht sich Carriera einer Augenoperation und erblindet, bis zwei weitere Eingriffe ihr Sehvermögen für einige Jahre wiederherstellen. 1752 erblindet sie endgültig. Carriera stirbt am 15. April 1757 in Venedig.²⁸⁷

Mengs und Rotari dokumentieren mit ihren Werken die Entwicklung der Bildnismalerei Augusts III. und seiner Frau in den letzten fünfzehn Lebensjahren des Königs. Nach Silvestres Weggang sind sie es, die das sächsische Herrscherporträt prägen.

Anton Raffael Mengs wird am 12. März 1728 als Sohn des Porträtmalers Ismael Mengs in Aussig in Böhmen geboren.²⁸⁸ Bei seinem Vater erhält er – die Familie lebt bereits in Dresden – eine erste Ausbildung und übernimmt in seinen frühen Arbeiten dessen Stil. 1741 geht Mengs in Rom bei Marco Menefiale und Sebastiano Conca in die Lehre.

Nach deren Abschluss begibt er sich 1744 nach Dresden, wo er ein Jahr später Kabinettmaler und, mit Unterstützung Louis de Silvestres, 1751 Hofmaler wird.²⁸⁹ Hinsichtlich seines Porträtstiles vermittelt Silvestre, neben Rosalba Carriera, Mengs erste Grundlagen.²⁹⁰ Seine Bindung an den sächsischen Hof hält noch mehrere Jahre an und August III. unterstützt Mengs bei seinen zahlreichen Studienreisen nach Italien. So hält sich der Künstler 1746 bis 1749 wieder in Rom auf. Hier konvertiert er zum katholischen Glauben und heiratet Margherita Guazzi.²⁹¹ Auch 1752 ist er in Italien und wird sowohl in die Accademia Clementina in Bologna als auch in die Accademia di S. Lucca aufgenommen.²⁹²

1761 erfolgt dann seine Berufung als Hofmaler nach Madrid. 1769 kehrt er nach Rom zurück, fünf Jahre später ist er bis 1776 wieder in Madrid. Seine enge Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann

²⁸⁶ Mehler, 2006, S. 66. Dazu auch Henning, 2007, S. 18, 73f.

²⁸⁷ Mehler, 2006, S. 67.

²⁸⁸ Röttgen, 1999, Bd. 2, S. 463.

²⁸⁹ Ebenda, S. 87, 92, 99.

²⁹⁰ Börsch-Supan, 1966, S. 14.

²⁹¹ Röttgen, 1999, Bd. 2, S. 467

²⁹² Ebenda, S. 469.

beeinflusst Mengs stark und unterstützt seine künstlerische Entwicklung zum Klassizismus, die sich allerdings stärker in seinen Historienbildern als in seinen Porträts ausprägt.²⁹³

Anton Raphael Mengs stirbt 1779 in Rom.²⁹⁴

Anders als Mengs besucht der italienische Maler Pietro Antonio Graf Rotari Sachsen nur kurze Zeit. Er wird dort überaus geschätzt und ist einer der letzten, der zu Lebzeiten Augusts III. Bildnisse vom König und seiner Familie anfertigt.²⁹⁵

Er wird am 30. September 1707 in Verona geboren. Eine erste Ausbildung erhält er bei dem flämischen Kupferstecher Robert van Audenaerdt. Anschließend geht er bei Antonio Balestra in die Lehre, wo er sich mit Radierungen beschäftigt. Nach einem Studienaufenthalt in Venedig und Rom wird in seinen Arbeiten eine Neigung zu einem akademischen Klassizismus immer deutlicher, seine Farbigkeit ist charakterisiert durch gedämpfte Töne.²⁹⁶

1729 wird Rotari Schüler von Francesco Solimena in Neapel, was jedoch kaum Einfluss auf seine eigene Kunst gewinnt. Fünf Jahre später eröffnet er für junge Adlige eine eigene Akademie der Malerei in Verona. 1749 erhält er den Titel eines „Conte“, eine Ehrung für seine Verdienste als Lehrer. Seine Auftraggeber, oftmals katholische Orden, wie Jesuiten oder Dominikaner, beauftragen ihn überwiegend mit religiösen Bildern. 1750 ist er in Wien für den Kaiserhof tätig, hier trifft er auf die Kunst Jean-Étienne Liotards, die ihn sehr beeindruckt. Zwei bis drei Jahre später begibt er sich schließlich nach Dresden, wo er insbesondere Porträts von Mitgliedern des Hofes malt.²⁹⁷

1756 reist Rotari auf die offizielle Einladung der Zarin hin nach St. Petersburg und wird dort Hofmaler. Sein Tätigkeitsfeld umfasst hier sowohl die Anfertigung von Porträts des Adels und der Zarenfamilie als auch religiöser und mythologischer Gemälde. Zudem gründet er erneut eine Akademie für Malerei.

Rotari stirbt am 31. August 1762 in St. Petersburg.²⁹⁸

²⁹³ Röttgen, 1999, Bd. 1., S. 219f.

²⁹⁴ Börsch-Supan, 1966, S. 108.

²⁹⁵ Ciancio, 1999, S. 12f.

²⁹⁶ Ebenda, S. 7f.

²⁹⁷ Ebenda, S. 8f.

²⁹⁸ Ebenda, S. 10.

1.2 Die Porträts Augusts III.

Das Königs- beziehungsweise Kurfürstenhaus der Wettiner hat während der gesamten Regierungszeiten Augusts II. und Augusts III. mit Widerständen in den beiden Ländern Polen und Sachsen zu kämpfen. Diese richten sich unter anderem gegen die Position als König von Polen, die damit in Zusammenhang stehende Konversion zum katholischen Glauben und gegen das Bestreben, das Haus Wettin zur europäischen Großmacht auszubauen. Der Sohn und Nachfolger Augusts II., Friedrich August, wächst in dieser konfliktgeladenen Situation auf.²⁹⁹ So kommt es, dass seine Porträts bereits vor seiner Hochzeit mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha als wichtige Mittel der dynastischen Propaganda genutzt werden.

Aus diesem Grund setzt die Untersuchung im Folgenden mit den bedeutendsten Thronfolgerbildnissen ein und prüft anschließend, insbesondere inwiefern August III. während seiner Regierungszeit diese und auch die Porträts seines Vaters nutzt, um seine Position zu verdeutlichen, sei es sich in ihre Nachfolge zu stellen oder sich von ihnen abzusetzen.

Darüber hinaus lässt sich auf diese Weise die höfische Porträtmalerei Louis de Silvestres von Beginn seiner Tätigkeit für das Wettinsche Herrscherhaus an verfolgen und dokumentieren.

Nach dem Weggang dieses, die fürstliche Porträtmalerei Sachsens beherrschenden Künstlers, folgt Anton Raphael Mengs in die Position des ersten Hofmalers. Seine wenigen Werke finden ebenso wie die des nur kurz in Dresden weilenden Pietro Antonio Graf Rotari Eingang in die vorliegende Untersuchung. Sie veranschaulichen damit sowohl den Umgang mit den älteren Werken von Louis de Silvestre als auch denjenigen mit dem Wandel des Zeitgeistes im fürstlichen Bildnis vom Barock zur Aufklärung und komplettieren so die Darstellung der Porträtmalerei Augusts III. und seiner Frau Maria Josepha.

1.2.1 Die Thronfolge (ab 1716-1733)

Bereits während seiner Kavaliertour lernt Kurprinz Friedrich August den Maler Louis de Silvestre in Paris kennen. Nach dessen Berufung zum

²⁹⁹ Staszewski, 1996, S. 27.

„Premier Peintre du Roi“ des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten begegnen sich beide erneut in Dresden.³⁰⁰ Hier arbeitet zwar bereits der Ungar Ádám Mányoki an den Bildnissen des Hofes,³⁰¹ doch ist es Silvestre, der die Prototypen der Bildnisse für das Königshaus schafft und dem die folgenden großen repräsentativen Aufträge angetragen werden.³⁰²

Das Reiterporträt (Louis de Silvestre)

Noch in Paris begonnen entstehen so zwischen 1716 und 1719 zwei großformatige Reiterbildnisse von Friedrich August und seinem Vater (Abb. II.1.01, II.1.02).³⁰³ Ersteres ist zugleich das erste Bildnis Silvestres vom Thronfolger und späteren August III.³⁰⁴

Beide Bildnisse werden verschiedene Male kopiert und in der Folgezeit unter anderem als Paar im Schloss Pretsch der Königin Christiane Eberhardine ausgestellt.³⁰⁵ Nach deren Tod gelangen sie in das Flemmingsche Palais in Dresden.³⁰⁶

Im Porträt des Kurprinzen reitet dieser auf einem Falben durch eine frühabendliche, bewaldete Landschaft (Abb. II.1.01). Ein See ist im Hintergrund zu erkennen, am blauen Himmel ziehen Wolken.

Der Falbe ist, die Levade ausführend, nach links gewendet. Der gebogene Kopf des Pferdes ist so geneigt, dass sein Blick auf den Betrachter fällt. Friedrich August sitzt auf goldfarbenem Sattelzeug, an dem eine ebensolche Pistolentasche befestigt ist, mit gestreckten Beinen auf dem Rücken des Tieres.³⁰⁷ Er sieht auf den Betrachter herab und weist mit ausgestrecktem rechtem Arm und Zeigefinger in die linke hintere Bildecke, wo die Bäume zurückweichen und sich die Landschaft öffnet. Die Kleidung des Thronfolgers besteht aus einem dunkelblauen, reichlich

³⁰⁰ Marx, Malerei in Dresden während der Regierungszeit Augusts III., 2003, S. 30. Vgl. dazu auch Staszewski, 1996, S. 94.

³⁰¹ Zur Bildnismalerei Ádám Mányokis vgl. Buzási, 2003.

³⁰² Syndram, Die Kunst am Hof Augusts II., 1997, S. 309.

³⁰³ Salmon, 1997, S. 10.

Genauer u. a. zu den auf beiden Porträts zu erkennenden Pentimenti vgl. Marx, 1972, S. 79.

³⁰⁴ Marx, 1975, S. 63.

³⁰⁵ Weigert, 1932, S. 88 (448).

³⁰⁶ Sponsel, 1906, S. 62.

³⁰⁷ Der Sattel war als Geschenk Ludwigs XIV. nach Dresden gekommen. Vgl. Marx, König August III. von Polen als Prinz zu Pferde, 2009, S. 284.

mit Goldstickerei und weiten, goldbestickten Manschetten versehenen Samtjustaucorps, schwarzen Reitstiefeln und Gamaschen. Dazu trägt er die Allongeperücke, deren langes Nackenhaar mit roten Schleifen verziert ist.³⁰⁸ Quer über die Brust zieht sich das blaue Band des polnischen Weißen Adlerordens, der dazugehörige Stern ist auf der linken Brust aufgestickt.³⁰⁹

Das zu diesem Bild gehörende Pendant stellt den Vater des Kurprinzen, August II., auf einem Schimmel dar (Abb. II.1.02).³¹⁰ Im Hintergrund verdeckt der Rauch zweier, feuernender Geschütze fast den Blick auf eine befestigte Stadt. Wie im Bild des Sohnes scheint auch hier früher Abend zu sein, jedoch sind die Wolken im Licht der Dämmerung leicht rosa gefärbt, ebenso der Rauch der feuernenden Kanonen.

Das Pferd ist, ebenfalls die Levade ausführend, nach rechts gewendet und blickt auf den Betrachter. Am grünsamtenen Sattelzeug mit Goldstickerei ist eine ebensolche Pistolentasche befestigt. August II. sitzt mit gestreckten Beinen auf dem Rücken des Tieres. Er hat den Kopf leicht nach links gewendet, wo etwas, das sich außerhalb des Bildraumes befindet, seine Aufmerksamkeit zu fesseln scheint. Mit der linken Hand fasst er die Zügel, die Rechte hält den Kommandostab.

Er trägt ebenfalls die Allongeperücke, schwarze Reitstiefel und Gamaschen, allerdings kommen hier nun goldene Knöpfe an Letzteren und Sporen an den Stiefeln hinzu. Darüber hinaus ist der König mit einem halben Harnisch bekleidet. Sein weißes Halstuch ist mit einem einzelnen Diamanten geschmückt. Ein stark flatternder roter Samtmantel mit einer Fütterung aus Leopardenfell wird über seiner rechten Schulter durch einen mit Edelsteinen besetzten Riemen gehalten. Um die Hüfte trägt er eine

³⁰⁸ Zu den Bezeichnungen für Rüstungsbestandteile, Garderobe, Haartrachten und Schmuckelemente vgl. Boehn, 1919.; Klein, 1950.; Nicht, 1963.; Kybalová (u. a.), 1966.; Thiel, 1973.; Brost, 1984.; Petrascheck-Heim, 1988.; Roche, 1989.; Ribeiro, 1984.; Dies. und Cumming, 1989.; Dinges, 1992.; Loschek, 1993.; Dies., 1994.; Cassin-Scott, 1994.; Reichel, 1995, S. 266-268.; Hesse, 1999.; Mikosch, 1999.; Peacock, 2003.; Suoh, 2005, S. 25-145.

³⁰⁹ Der polnische Weiße Adlerorden wurde 1713 von August II. gestiftet. Weiterführendes zu den Bestimmungen der Ordensvergabe, der Mitglieder und der Gestaltung der einzelnen Ordenszeichen vgl. Gritzner, 1893, S. 422-424.

³¹⁰ In dem großen Staatsporträt Augusts II. von 1718 (Abb. II.1.03) trifft man auf die gleiche Auffassung des Kopfes. Als Vorlage hierzu diente das Porträt Hyacinthe Rigauds, das dieser 1715 von Friedrich August angefertigt hatte (vgl. Abb. II.1.04).

hellrote, ebenfalls stark bewegte Feldbinde geknotet, die den Blick freilässt auf den am blauen Band befestigten Orden des polnischen Weißen Adlerordens. Dessen Stern ist auf der linken Brust am Mantel angebracht.

Die als Pendants zueinander geschaffenen Reiterbildnisse des Königs und seines Thronfolgers demonstrieren die gesicherte Nachfolge des Wettinschen Herrscherhauses.³¹¹ Dem Betrachter werden der König und sein Sohn vorgeführt. Beide überragen ihn deutlich, indem sie hoch zu edlen Rössern sitzen. Während der eine auf ihn herab blickt, nimmt der andere ihn nicht einmal zur Kenntnis. Die Distanz zum Volk wird, dem Typus des Reiterbildnisses entsprechend, durch diese Blickrichtungen, die Untersicht sowie die Darstellung der vornehmen Pferde hervorgehoben.³¹²

Im genaueren Vergleich werden allerdings auch klare Unterschiede der beiden Porträts zueinander bemerkbar. Es wird offensichtlich Wert darauf gelegt, sowohl König und Nachfolger deutlich zu kennzeichnen, als auch die verschiedenen Persönlichkeiten Augusts II. und Friedrich Augusts darzustellen. Beide werden als unterschiedliche Herrschertypen vorgestellt. Während der Sohn in kostbarer Reitkleidung an einem windstillen Abend durch eine Parklandschaft reitet, ist der Vater im Harnisch, mit wehendem Leopardmantel, Kommandostab und Sporen wiedergegeben. Die befestigte Stadt im Hintergrund und die abgefeuerten Kanonen erweitern diese Szene in die inhaltlich gleiche Richtung. Hier wird offensichtlich auf eine kriegerische Situation, etwa eine Belagerung, angespielt. Das Porträt des Vaters betont folglich den dynamischen, schlachtenerprobten Feldherren, der bereits in verschiedenen Kriegen gekämpft hat.³¹³ Die Metaphorik im Bildnis des Sohnes veranschaulicht hingegen den modisch eleganten, zurückhaltenden Thronfolger, der zwar „noch“ nicht kampferprobt ist, aber bereits genauso mühelos wie sein Vater, ein sich aufbäumendes Pferd, gleichsam das zu regierende Land, mit sicherer Hand zu lenken versteht.

Die Farbigkeit der Werke unterstreicht diese Eindrücke noch zusätzlich. So stellt das Bildnis des Vaters kontrastreich insbesondere verschiedene Rot- und Weißtöne einander gegenüber, die Farben sind

³¹¹ Vgl. dazu auch Bäumel, *Der Kurhut und das sächsische Kurschwert*, 1997, S. 374.

³¹² Börsch-Supan, 1966, S. 31ff.

³¹³ Piltz, 1986, S. 381ff.

licht, klar und kräftig. Hingegen weist das des Sohnes eine wesentlich gemilderte, geradezu verhaltene Farbskala auf, bestehend aus Grün-, Blau- und verschiedensten Brauntönen, die ihm eine undramatischere, stillere Wirkung verleiht. Dabei wird dieser Eindruck gerade durch die Farbe des jeweiligen Pferdes betont.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Erziehung, die beide Dargestellte genossen haben. Während August II. sich in seiner Jugend hauptsächlich auf den Unterricht in militärischen Fächer konzentrierte,³¹⁴ trägt er persönlich dafür Sorge, dass sein Sohn in eben diesen keinerlei Unterricht erhält.³¹⁵ Diese Tatsache zusammen mit dem tatsächlichen Mangel an kriegerischer Erfahrung Friedrich Augusts und seiner bekanntermaßen geringen Neigung zu militärischen Belangen,³¹⁶ lassen eine Darstellung wie die vorliegende nur folgerichtig erscheinen. Noch dazu werden auf diese Weise die vielfältigen Tugenden des aktuellen Wettinschen Herrscherhauses, wie energisches Handeln in militärischen Belangen und gleichzeitig feine, höfische Lebensart, veranschaulicht. In späteren Bildnissen des Thronfolgers tritt dieser durchaus im militärischen Gewand auf, demzufolge ist sein Erscheinungsbild hier offensichtlich einer explizit gewünschten dynastischen Gegenüberstellung zu verdanken.

Beiden Werken liegt der zu dieser Zeit und diesem Zweck geradezu obligatorische Typus des Reiterbildnisses Ludwigs XIV. von Pierre Mignard zugrunde (vgl. z. B. Abb. II.1.05), wobei das Porträt Augusts II. lediglich hinsichtlich der Ausrichtung des Reiters und der Geschehnisse im Hintergrund das ältere Bild rezipiert. Dagegen erinnert der Maler im Bildnis des Thronfolgers nicht nur durch den Falben, sondern auch durch die ausgesprochen ruhige Atmosphäre und die zurückhaltende Farbigkeit an Mignards Werk. Diese Rückgriffe ausgerechnet auf ein Porträt Ludwigs XIV. gehören geradezu zum Kanon der Zeit und können kaum mit aktuellen politischen Intentionen in Verbindung gebracht werden. Das Vorbild Ludwigs XIV. ist hinsichtlich der Inszenierung seiner Person als idealer König allgegenwärtig, das Bild Mignards bereits unzählige Male variiert worden. So sind denn auch die hier erkennbaren Reminiszenzen eher verhalten. Zu sehr gehen beide Bildnisse bezüglich ihrer lebendigen

³¹⁴ Staszewski, 1996, S. 12.

³¹⁵ Vgl. Kap. II.1.1.1 August III.

³¹⁶ Marx, 1975, S. 63.

Dynamik, ihrer farblichen Präsenz und der Plastizität ihrer Figuren bereits über das ältere, nur noch die Grundlage bildende Werk hinaus.

Für Silvestres künstlerische Entwicklung veranschaulichen die beiden Reiterbildnisse einen entscheidenden Wandel zwischen seiner Zeit in Paris und der ersten Zeit in Dresden. Die Töne seiner Farbpalette verändern sich. Bevorzugt er in Frankreich noch zurückhaltende Farbigkeit und milde Kontraste, wie sie hier stärker im Bildnis Friedrich Augusts erscheinen,³¹⁷ lässt er nun die Kontraste stärker hervortreten und die einzelnen Töne geradezu leuchten, wie im Porträt Augusts II.³¹⁸

Die vorliegenden Beispiele veranschaulichen den zeitgenössischen Betrachtern auf eindrucksvolle Weise, welche Wirkung Silvestres „Pariser Stil“ und die neue, in Sachsen entwickelte Farbigkeit entfalten. Der Maler verfolgt die neue künstlerische Richtung weiter und kommt damit den Wünschen seiner höfischen Auftraggeber entgegen.

Das Feldherrenporträt (Louis de Silvestre)

Die Darstellung des Kopfes im Reiterbildnis Friedrich Augusts wird, wie sich an den zwei folgenden Beispielen zeigt, zum gängigen Typus der folgenden Jahre (Abb. II.1.06, II.1.07). Beide hier gezeigte Porträts sind nach 1722, dem Jahr der Verleihung des Ordens vom Goldenen Vlies,³¹⁹ entstanden. Ihnen geht ein offenbar verlorenes Original aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts voraus.³²⁰ Dies zumindest legt eine frühere nicht eigenhändige Version des Typus nahe, die den Thronfolger noch ohne den Orden darstellt (Abb. II.1.08). Da es sich hierbei jedoch lediglich um eine Kopie handelt, geht die Untersuchung im Folgenden auf die zwar späteren aber sowohl zum Teil eigenhändigen als auch großformatigen Werke ein.

Während das eine den Prinzen in halber Figur darstellt, ist das andere eine großformatige Kopie Silvestres in ganzer Figur.³²¹

In beiden Versionen steht der Kurprinz leicht nach links gewendet in einer Landschaft. Seine Kleidung besteht aus Allongeperücke, weißem

³¹⁷ Marx, *Barocke Malerei in Dresden*, 1985, S. 28.

Anders noch ders., 1975, S. 58.

³¹⁸ Ebenda, S. 34.

³¹⁹ Arnold, 1968, S. 52.

³²⁰ Röttgen, 1999, Bd. 1, S. 219.

³²¹ Vgl. dazu auch Voisé, 1997, S. 46f.

Hemd, halbem Harnisch und einem Hermelinmantel mit rotem Samt, der über seiner linken Schulter mit einer juwelenbesetzten Agraffe gehalten wird. Der Mantel fällt von den Schultern herab. In dem ganzfigurigen Bildnis ist ein Felsvorsprung rechts neben Friedrich August zu sehen, auf den die weichen, üppigen Falten des Mantels auftreffen, um von dort bis auf den Boden der linken Bildhälfte weitergeführt zu werden.

In beiden Bildern trägt Friedrich August den Orden vom Goldenen Vlies und das blaue Band des polnischen Weißen Adlerordens,³²² wobei man in der ganzfigurigen Version auch das Schmuckstück an der rechten Hüfte sehen kann. Zudem erkennt man hier nicht nur einen Teil des Degengehänges, sondern auch den Knauf des Schwertes, die Scheide verschwindet in den Falten des Mantels. In beiden Bildern stützt sich der Thronfolger mit der linken Hand auf seinen Kommandostab, wobei im ganzfigurigen deutlich wird, dass er diesen wiederum auf den Felsvorsprung gestützt hat. Hier wird die Darstellung außerdem durch einen Helm und Handschuhe in der vorderen linken Ecke ergänzt. Für die rechte Hand wird der Zeigegestus aus dem Reiterbildnis wieder verwendet, allerdings ist der Arm hier nicht gestreckt, sondern locker angewinkelt und teilweise vom Mantel verdeckt.

Anders als noch im Reiterbildnis erscheint der Thronfolger nun im militärischen Gewand als Feldherr. Dem Betrachter wird hier seine kriegerische Fähigkeit in der Form des traditionellen Typus des Feldherrenporträts vor Augen geführt. Eben diesen Typus hatte August II. bereits Jahre zuvor in ähnlicher Weise für die Darstellung seiner eigenen Person von Nicolas de Largillière verwenden lassen (Abb. II.1.09). Später schuf Silvestre mehrere Kopien.³²³

Im Vergleich der Porträts von Vater und Sohn werden zwar durchaus Unterschiede deutlich, wie die im Hintergrund stattfindende kriegerische Handlung in dem Augusts II., der dort engere Bildausschnitt um seine Figur und das Fehlen des Kommandostabes, doch überwiegen die hervorstechenden Gemeinsamkeiten. So benutzt Silvestre die im Bildnis

³²² Der Kaiser hatte August II. ebenso wie seinem Sohn bei der Verleihung des Ordens vom Goldenen Vlies 1722 gestattet, gleichzeitig zu Letzterem, den polnischen Weißen Adlerorden zu tragen. Vgl. Arnold, 1968, S. 52.

³²³ Eine solche Kopie in ganzer Figur wurde früher in Dresden aufbewahrt (vgl. Abb. II.1.10.).

des Königs dargestellte Körperdrehung, Kopfhaltung und die nach hinten verweisende Geste auch für die Darstellung des Thronfolgers, hier allerdings seitenverkehrt (vgl. Abb. II.1.07 gespiegelt).

Weitere, um 1723 von Silvestre geschaffene und an Largillière anknüpfende Porträts Augusts II. mit zwei Dienern verdeutlichen im Vergleich zum gespiegelten Porträt des Thronfolgers eindrucksvoll diese formalen Beziehungen innerhalb der Porträtmalerei von Vater und Sohn (Abb. II.1.11, II.1.12).³²⁴ Bis auf die Gesten der rechten Hand und die Farbe des Mantels, erscheinen hier die Bildnisse des Vaters wie um die Figuren der Diener erweiterte Versionen des Porträts des Sohnes. Körperdrehung, Haltung der linken Hand, Beinstellung und Landschaftsauffassung sind stimmen überein. Innerhalb der Porträtmalerei von König und Nachfolger konnte in formaler Hinsicht der Eindruck von Kontinuität des Wettinschen Herrscherhauses kaum nachdrücklicher hervorgerufen werden.

Vorlage sowohl für das Porträt Friedrich Augusts als auch seines Vaters sind die Bildnisse Hyacinthe Rigauds und Nicolas de Largillières. Beide Maler hatten bereits 1715 Porträts Friedrich Augusts in Paris angefertigt, als sich Letzterer während seiner Kavaliertour dort aufhielt (Abb. II.1.04, II.1.13).³²⁵

Vergleicht man das Thronfolgerbildnis mit dem Porträt Largillières wird deutlich, dass Silvestre in ihm Anregungen hinsichtlich der Ausrichtung des Körpers und des Kopfes mit dem auf dem Betrachter ruhenden Blick findet. Allerdings sind die Übereinstimmungen mit dem Porträt Rigauds wesentlich weitreichender. Sein Porträt erfährt hohe Wertschätzung in Dresden, wie zahlreiche Repliken, motivische Zitate und seine Aufbewahrung in den königlichen Zimmern im Dresdner Residenzschloss belegen.³²⁶ Silvestres Bildnis spiegelt geradezu die Komposition Rigauds: Angefangen bei der Kleidung, dem Standmotiv,

³²⁴ Ein weiteres maßgebliches Vorbild für diese Bildnisse stellt Rigauds Porträt vom Kurprinzen von 1715 dar (vgl. Abb. II.1.04).

Die Krakauer Version zeigt problematische Restaurierungen. Vgl. Voisé, 1997, S. 38.

³²⁵ Als Vorbild für die Figur des farbigen Dieners diente Rigaud eine ähnliche Figur aus einem seiner eigenen Porträts für François-Louis de Bourbon, Prinz de Conti. Vgl. Perreau, 2004, S. 89, 208ff.

Zu Largillières Werk vgl. auch Börsch-Supan, 1966, S. 96f.

³²⁶ Marx, 2005, Bd. II, S. 434.

über die Haltung des Feldherrenstabes bis hin zu der landschaftlichen Situation mit dem, den Fall des Hermelinmantels aufhaltenden Felsen – Silvestre hält sich an das Vorbild. Allerdings trägt Friedrich August nun nicht mehr den dänischen Elefantenorden, wie noch bei Rigaud und Largillière, sondern den polnischen Weißen Adlerorden. Er hat sich mittlerweile öffentlich zum katholischen Glauben bekannt und darf sich somit nicht länger mit dem protestantischen Orden zeigen. Auf die Darstellung des Dieners wird hier verzichtet.

In der Gegenüberstellung wird nicht nur die Vorbildfunktion von Rigauds Bildnis, sondern auch die künstlerische Distanz der beiden Werke zueinander deutlich. Rigaud verwendet warme, schillernde Farben und stellt den Fürstensohn in lässiger, stolzer Haltung selbstbewusst und ausgewogen gerahmt von Baum und Wolken, Mantel und Diener in die Mitte seiner Komposition. Ein leichter Wind bewegt die langen Locken der Perücke. Die Wolken am Abendhimmel hinterfangen zwar den herannahenden Diener, jedoch nicht den Thronfolger. Sie scheinen geradezu vor diesem zurückzuweichen und heben durch ihre gebogene Form den Dargestellten hervor.

Auch Rigauds Lichtführung lässt keinen Zweifel an dem eigentlichen Motiv des Bildes. Friedrich August steht im sanften Licht der Dämmerung, das vom weißen Hermelin und von den Wolken reflektiert wird, welche zum Thronfolger hin immer heller werden. Auf diese Weise erhält das Bildnis weitgehende Plastizität und die Figur des Thronfolgers erstrahlt geradezu, während die des Dieners in seinem Schatten bleibt.

Im Vergleich dazu wirkt die Farbigekeit der Bildnisse Silvestres stumpf und blass, die Haltung des Thronfolgers erscheint steif und künstlich. Bei Rigaud geht der Blick versonnen in die Ferne, fast zeigt sich ein Lächeln. Bei Silvestre hingegen blickt Friedrich August den Betrachter, auch im Gegensatz zu Largillières Bildnis, nahezu ausdruckslos an. Es erfolgt weder eine Hervorhebung seiner Person durch Lichtführung noch setzen ihn Wolken in Szene. Die Darstellung bleibt flach, sie kann keine Plastizität gewinnen.

So gelingt es Rigaud wesentlich überzeugender, die Landschaft, in der sich Friedrich August aufhält, für die Hervorhebung seiner Person zu gestalten.

Trotz der im Vergleich zum Vorbild Rigauds und Largillières deutlich werdenden künstlerischen Mängel, wird das Bildnis Silvestres zum vorherrschenden Typus, in dem sich der Thronfolger die folgenden Jahre darstellen lässt. Beispielsweise entsteht 1727 eine kleine, wiederum gespiegelte eigenhändige Replik (vgl. Abb. II.1.14 und gespiegelt).³²⁷

Der Kurprinz und das Adelsporträt (Louis de Silvestre)

Kurze Zeit nach der Entstehung der seitenverkehrten Replik von 1727 fertigt Silvestre ein weiteres Bildnis des Thronfolgers an (Abb. II.1.15).³²⁸

Dieser ist in halber Figur leicht nach rechts gewendet im Freien dargestellt. Der Hintergrund wird durch Wolken und ein Felsmassiv gebildet, die im dunkler werdenden Tageslicht aufleuchten.

Friedrich August trägt ein blassgoldenes Justaucorps mit üppiger Silberstickerei, von dem nur der oberste Knopf geschlossen ist, so dass der Blick auf ein weißes Hemd und eine Weste fällt, über denen der Kronprinz das blaue Band des polnischen Weißen Adlerordens trägt. Der Orden vom Goldenen Vlies wird unterhalb des geschlossenen Knopfes sichtbar. Eine schwarze Halsbinde, eine kleine Haarbeutelperücke und ein Dreispitz unter dem Arm vervollständigen seine Erscheinung.

Im Vergleich zu den bisherigen Bildnissen des Thronfolgers zeigen sich zwar deutliche Übereinstimmungen hinsichtlich der Ausrichtung von Körper, Kopf und Blickrichtung. Auch dass er hier erneut im Freien dargestellt wird, stimmt mit der bisherigen Ikonografie überein. Allerdings ergeben sich für den Betrachter auch merkliche Unterschiede. So wird zwar auch hier nicht auf den Weißen Adlerorden und den vom Goldenen Vlies verzichtet, doch bleiben diese die einzigen Standesmerkmale und treten in ihrer zurückhaltenden Verwendung kaum hervor. Besondere Schmuckgegenstände, wie juwelenbesetzte Agraffen, werden nicht vorgeführt. Selbst im Hintergrund findet sich kein weiteres Zeichen der Würde des Thronfolgers. Auch militärische Verweise fehlen. So entsteht beim Betrachter der Eindruck eines „privateren“, mehr das Individuum als dessen Stellung fokussierenden Bildnisses, noch unterstützt durch die Farbigkeit, derer sich Silvestre bedient. Sie ist ungleich zarter und blasser als in den bisherigen, militärischen Versionen,

³²⁷ Vgl. auch Voisé, 1997, S. 48.

³²⁸ Vgl. auch ebenda, S. 50.

in denen der Maler metallisches Grau gegen weißen Hermelin und roten Samt setzt. Stattdessen erglüht hier der Hintergrund durch die tief stehende Sonne in zarten Rosa- und Orangetönen, blaugraue Wolken ziehen am Himmel. Die Rottöne des Gesichtes und das blasse Gold der Jacke wirken durch diese Gestaltung weicher, die Pose weniger arrangiert, zumal auch die modische Garderobe mit der hier zum ersten Mal im Bildnis Friedrich Augusts auftauchenden kleinen Haarbeutelperücke und dem Dreispitz zur Abenddämmerung passt – wenn die Sonne untergeht, trifft sich die elegante Welt zu Festlichkeiten.

So erscheint Friedrich August als modebewusster, junger Mann. Die Betonung des Porträts liegt stärker auf seiner Person, weniger als bisher auf der Demonstration seiner Position und Funktion als Thronfolger und stellt auf diese Weise gleichzeitig eine „privatere“ Facette der Person des Thronfolgers vor. Dieses Bildnis stellt das wohl „informellste“ Porträt dar, das je von Friedrich August angefertigt wurde.

Für Silvestre bedeutete dieser Auftrag die seltene Möglichkeit, seine künstlerischen Fähigkeiten besonders hinsichtlich der Farbigkeit entsprechend der aktuellen Mode unter Beweis zu stellen. Gleichzeitig tritt hier mit der problematischen Lichtführung eine Schwäche des Malers zu Tage. Die von links oben beleuchtete Gestalt des Thronfolgers integriert sich nicht in die Landschaft hinter ihm, sondern erscheint dieser geradezu künstlich vorgeblendet.

1.2.2 Die Regierung (1733-1763)

Friedrich August übernimmt nach dem Tod seines Vaters am 1. Februar 1733 als Kurfürst August II. die Regierung in Sachsen. Im Oktober 1733 erfolgt seine Wahl zum polnischen König, drei Monate später, am 17. Januar 1734, wird er als August III. in Krakau gekrönt.

Das erste Staatsporträt (Louis de Silvestre)

Bereits kurze Zeit nach seiner Wahl zum polnischen König vergibt August III. an Silvestre den Auftrag für ein aktuelles Porträt, das der neuen, hohen Würde Rechnung trägt (Abb. II.1.16). Die gezeigte eigenhändige Version wird für das Dresdner Schloss gefertigt.³²⁹

³²⁹ Marx, 1975, S. 64. Vgl. dazu auch Voisé, 1997, S. 54f.

Der neue Herrscher blickt in nahezu frontaler Dreiviertelfigur den Betrachter direkt an. Der Raum, in dem er steht, ist nur durch zwei, hintereinander gestaffelte Säulen auf hohen Postamenten, einen Präsentationstisch und eine rote Samtdraperie charakterisiert, die jeweils zur Rechten und Linken des Herrschers den sichtbaren Raum begrenzen. Die Draperie wird in der linken oberen Bildecke zur Seite gerafft. Auf einem, von einer roten Samtdecke verhüllten Tisch in der rechten vorderen Bildecke befindet sich ein rotsamtenes Paradekissen mit Goldborte und Quasten. Auf diesem liegt der Reichsapfel zusammen mit der polnischen Königskrone, dem Zepter und dem nur schwer erkennbaren Kurhut.

Wieder trägt August III. den Orden vom Goldenen Vlies am roten Band um den Hals und den polnischen Weißen Adlerorden am blauen Band diagonal über der Brust. Auch der Stern ist erneut über der linken Brust auf den nun blauen Samt des Hermelinmantels aufgesteckt. Eine diamantenbesetzte Agraffe hält den Mantel, der die Figur des Herrschers in weichen Falten hinterfängt, auf der Brust über einem halbem Harnisch zusammen. Zarte Spitzenmanschetten und ein weißes Halstuch bilden die Übergänge von Harnisch zu Händen und Kopf. Statt der Allongeperücke trägt August III. hier eine Haarbeutelperücke.³³⁰ Um die Taille ist ein Degengehänge aus rotem Samt befestigt, dessen Schnallen und Haken mit Diamanten verziert sind. Vom Schwert an seiner linken Seite, ist nur ein Teil des goldenen, juwelenbesetzten Knaufs zu sehen.

Mit der rechten Hand stemmt der König eine Falte des Mantels in die Hüfte. Die Finger sind fast zur Faust geballt, seine Linke ruht auf dem Reichsapfel.

Der neue Kurfürst von Sachsen und König von Polen präsentiert sich in seinem ersten offiziellen Bildnis als energischer, zupackender Monarch. Die beinahe frontale Pose, der direkte Blick auf den Betrachter, der Harnisch sowie die deutlichen Gesten der Entschlossenheit – eine Hand ist in die Hüfte gestemmt, die andere umfasst fest den Reichsapfel – sprechen eine eindeutige Sprache. Selbst die Draperie scheint sich diesem Ausdruck unterzuordnen, ihre Bahnen verlaufen statt in weichen, üppigen

³³⁰ Die Pentimenti um den Kopf herum machen deutlich, dass hier ursprünglich eine Allongeperücke gemeint war, die nachträglich zu der Haarbeutelperücke verändert wurde. Vgl. dazu auch Marx, 1975, S. 64.

Falten und Bögen in geraden Linien. Auf der gegenüberliegenden Seite zeigt sich in der doppelten Säule eine Verschärfung der herrscherlichen Präsenz. Dazu rückt August durch das Format der Dreiviertelfigur näher an sein Publikum heran, ist nicht auf Distanz bedacht. Dieser Eindruck wird durch den weitgehend unspezifisch gehaltenen Raum und den verhangenen Tisch noch verstärkt, da wenig vom eigentlichen, auch durch die Lichtführung hervorgehobenen Motiv des Porträts ablenkt. Gleichzeitig zeigt sich der neue Herrscher als „moderner“ Fürst, der nachträglich die ursprüngliche Allongeperücke mit der modischen Haarbeutelperücke übermalen lässt, wie die Pentimenti um Augusts Kopf herum belegen. Er entfaltet kaum barocke Pracht in seinem Umfeld, sondern nimmt stattdessen den Betrachter, seinen Untertanen, konzentriert wahr. So geht von dem ersten Herrscherporträt Augusts III. eine kraftvolle Wirkung aus, es ist eine klare Demonstration von Stärke, Entschlossenheit und Tatkraft.

Als Vorbild für sein erstes Staatsporträt dient dem neuen Fürsten augenscheinlich das große, ganzfigurige Staatsporträt seines Vaters aus dem Jahre 1718 beziehungsweise eine um 1723 entstandene Aktualisierung (vgl. Abb. II.1.03, II.1.17). Diese beiden sind ihrerseits von Rigauds bereits erwähntem Bildnis des jungen August III. von 1715 abhängig (vgl. Abb. II.1.04) und vermitteln das dort verwendete Haltungsmotiv nun in spiegelverkehrter Ausrichtung an das Porträt des neuen Königs (vgl. Abb. II.1.03 gespiegelt).

Die eine Hand in der Hüfte, die andere den Kommandostab beziehungsweise den Reichsapfel mit fast ausgestrecktem Arm umfassend, stehen Vater und Sohn in gleicher Schrittstellung, das rechte Bein leicht nach hinten versetzt und in gleicher Wendung des Körpers vor dem Betrachter. Beide tragen einen blauen Hermelinmantel, der ihnen bis auf die Brust reicht. Die ursprünglich auch beim Sohn verwendete Allongeperücke hätte den Zusammenhang der Porträts noch augenfälliger werden lassen. Auch der Raum ist derselbe wie beim Vater, wenn auch verhaltener und dadurch klarer gestaltet. Er ist im Gegensatz zum Haltungsmotiv nicht spiegelverkehrt übernommen. Die Draperie im Bildnis Augusts III. ist nicht mehr so stark bewegt und fällt nur noch auf der linken Seite in geraden Linien von der Decke herab, die Säule im

rechten Bildhintergrund wird verdoppelt, auf Kurschwert, Helm und Paradesessel jedoch völlig verzichtet.

Die oben genannte Aktualisierung des großen Staatsporträts Augusts II. überbrückt einige dieser Differenzen zwischen den Bildnissen von Vater und Sohn. So nimmt sie den kleineren Bildausschnitt, das kleinere Format sowie die veränderte Blickrichtung bereits vorweg (Abb. II.1.17).

Noch augenfälliger wird der Vorbildcharakter des großen Staatsporträts Augusts II. von 1718 für eine ganzfigurige Version des Porträts Augusts III., die Silvestre nach 1740 im Zuge des Reichsvikariats anfertigt (Abb. II.1.18).³³¹ So findet sich bei beiden eine vergleichbare Prachtentfaltung der Umgebung, was wohl auf die außergewöhnliche Situation und die damit verbundene hohe Position des Reichsvikars zurückzuführen ist, die August III. während dieser Zeit innehat. Gleichzeitig wird die Haltung des ehemaligen Königs bis hin zur exakten Stellung der Füße übernommen. Lediglich die in die Hüfte und die jetzt ebenfalls auf den Feldherrenstab gestützten Hände lassen das Bildnis des Sohnes energischer wirken.

Die vielfältigen Rückgriffe auf ältere, bedeutende Porträts Augusts II. und die daraus resultierende demonstrative Traditionsverbundenheit Augusts III. zusammen mit einem moderneren Erscheinungsbild, betonter Entschlossenheit und Nähe zum Betrachter sind wohlüberlegt. Denn die Machtübernahme gestaltet sich in Polen, anders als in Sachsen, sehr schwierig und zieht sich noch mehrere Jahre hin, in welchen August III. nur formal der gekrönte Herrscher Polens ist. Faktisch besitzt er keinerlei Machtbefugnisse bis 1736 der mehrheitlich zum König gewählte Stanislaus Leszynski auf seine Ansprüche verzichtet.³³² Bereits die in überaus bescheidenem Ausmaß besuchte Krönungszeremonie von 1734 hatte deutlich gemacht, dass August III. zwar König von Polen ist, jedoch kaum Zuspruch im Volk erhält.³³³ Sein erstes Herrscherporträt soll in dieser Situation einen Beitrag dazu leisten, diesen Zuspruch zu gewinnen.

Dass mit dem ersten Staatsporträt nicht nur allgemein für das Dresdner Herrscherbildnis, sondern auch innerhalb der Porträtmalerei Augusts III. keineswegs ein neues Konzept vorliegt, sondern auf Älteres

³³¹ Vgl. dazu auch Voisé, 1997, S. 56.

³³² Blaschke, 1991, S. 186.

³³³ Vgl. Kap. II.1.1.1 August III.

zurückgegriffen wird, verdeutlicht der bemerkenswert klare Weg zwischen den bisherigen Porträts des neuen Herrschers. Auf die Übernahme der Kopfpartei des Reiterbildnisses für die Porträts aus den frühen Zwanzigerjahren wurde bereits hingewiesen. Von diesen ersten Thronfolgerbildnissen Silvestres entsteht um 1730 eine Variante (Abb. II.1.19), die den damaligen Prinzen älter und ebenfalls in einer Landschaft stehend, mit Allongeperücke, in einen roten Hermelinmantel gekleidet zeigt.³³⁴ Während Erscheinung und Umgebung stark den Porträts aus den frühen 1720er Jahren ähneln, ist die Haltung bereits identisch mit der des ersten Staatsporträts. Sogar die Handhabung des Hermelins bleibt die gleiche, er erhält lediglich eine andere Farbe.

Die gezeigten Porträts zusammen mit späteren Varianten veranschaulichen die durch die Forderungen des Hofes bestimmte Arbeitsweise Silvestres.³³⁵ So zeigt sich beispielhaft an einer frühen eigenhändigen und ganzfigurigen Version des ersten Staatsporträts Augusts III. von Silvestre für die Fürstengalerie des Leipziger Rathauses, vor welchem Hintergrund kleine Veränderungen am „Prototypus“ vorgenommen werden konnten (Abb. II.1.20).³³⁶ Silvestre wandelt die originale Darstellung dahingehend ab, dass der blaue Hermelinmantel zum roten Kurmantel wird. Statt auf dem Reichsapfel, ruht die linke Hand des jungen Königs auf dem Kurschwert und der Kurhut ist demonstrativ in den Vordergrund vor die polnische Königskrone gerückt. Diese Veränderungen zeigen, dass für das Leipziger Rathaus der Status des sächsischen Herrschers als August III. von Polen nicht die gleiche Bedeutung hatte, wie seine Position als Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen. An diesem speziellen Ort der Aufhängung innerhalb der Galerie der Fürsten, die über Sachsen herrschten, war es wichtig, angemessen, also in der Funktion als Kurfürst, repräsentiert zu werden.

³³⁴ Vgl. dazu auch Voisé, 1997, S. 49.

³³⁵ Weitere, den Typus des ersten Staatsporträts zum Teil variierende Repliken, außer den gezeigten, sind besprochen bei Voisé, 1997, S. 52, 55, 57. Zudem befindet sich noch heute eine Version im Wasserpalais in Pillnitz.

³³⁶ Der Leipziger Rat legte Wert darauf, dass sich die Aufträge für Bildnisse an „gängige Vorbilder aus dem Umkreis des Hofes“ anschlossen. „Dadurch konnte man sichergehen, künstlerisch auf der Höhe der Zeit zu sein und zugleich Bildnisse zu bekommen, die das Wohlgefallen des Hofes fanden.“ Vgl. Dura, 2004, S. 143f., 154.

Dass Silvestre August III. hier noch mit der Allongeperücke abbildet, belegt eine Entstehung der Variante kurz nach dem Original. Warum die Modernisierung hinsichtlich der Perücke in dem Porträt für das Leipziger Rathaus jedoch ausblieb, kann seinen Grund sowohl in der Einschätzung des dortigen konservativen Publikums als auch in der im Vergleich zum eigenen Hof relativen Bedeutungslosigkeit haben.

Zahlreiche weitere Bildnisse weisen ähnliche Anpassungen des originalen Typus des ersten Staatsporträts an den Empfänger auf. In einer in Polen aufbewahrten Replik ist der Hermelinmantel beispielsweise zum Krönungsmantel umgestaltet und statt des Reichsapfels hält August III. den Kommandostab umfasst (vgl. Abb. II.1.21).³³⁷ Die Räumlichkeit wirkt, wie im Leipziger Bildnis, durch die große Öffnung im Hintergrund, die den Blick auf den Himmel freigibt, wie eine Kombination der Porträts als Prinz und derer als König. Zusätzlich, vermutlich bedingt durch die geplante Hängung in einem bestimmten Raum, ist die Haltung Augusts III. seitenverkehrt wiedergegeben. In einer anderen Variante wird nur der Kopf gedreht (vgl. Abb. II.1.22).

Wie sehr der Typus des ersten Staatsporträts am sächsischen Hof geschätzt wurde und wie gut er seinen Zweck erfüllte, lässt sich jedoch nicht nur an den zahlreichen frühen Repliken, Kopien und Varianten erkennen, sondern auch daran, dass August III., wie gezeigt wurde, sogar noch in den Vierzigerjahren seinen Maler auf diese bewährte Fassung zurückgreifen lässt (vgl. Abb. II.1.18).

Die Gruppe aus dem Brühlschen Palais: August III. und Maria Josepha als Polen (Louis de Silvestre)

Einen anderen Weg beschreitet der erste Hofmaler mit dem um 1737 entstandenen, großformatigen Porträt Augusts III. als Pole (Abb. II.1.23). Dieses Werk hing ursprünglich innerhalb einer eigens angefertigten Gruppe von vier Bildnissen im Festsaal des Brühlschen Palais in Dresden.³³⁸ Daher soll nachfolgend im Gesamtzusammenhang der

³³⁷ Das Porträt wurde ursprünglich für Fryderyk Michał Czartoryski angefertigt. Vgl. Voisé, 1997, S. 53.

³³⁸ Die Datierung aller vier Porträts ist durch einen Reproduktionsstich von Jean Daullé nach dem Bildnis der Königin Maria Josepha aus dieser Porträtserie überliefert. Er ist bezeichnet: Peint par Louis de Silvestre premier Peintre du Roy de Pologne Electeur de Saxe à Dresde 1737. gravé par J. Daullé graveur du Roy à Paris 1750. Vgl. Marx, 1975, S. 60, 65ff.

Porträtgruppe gezeigt werden, inwiefern die Bildnisse des Königs und seiner Frau auf die Vorgänger und ebenso aufeinander Bezug nehmen.

Lebensgroß steht August III. inmitten eines weiläufigen, klar gegliederten Raumes. Im Hintergrund enthüllt eine mächtige, rotsamene und goldbraune Draperie, zur linken oberen Bildecke hin gerafft, eine schwarze Säule. Letztere teilt den Hintergrund nahezu in zwei Hälften, indem sie fast mittig hinter dem König aufragt. In der rechten Bildhälfte wird über einer hüfthohen Brüstung der Blick frei auf eine prächtige, weiße Schlossfassade, Baumkronen und wolkigen Himmel.³³⁹ Die Begrenzung erfolgt rechts durch zwei hintereinander gestaffelte, ebenfalls schwarze Stützen, von denen die vordere rund und die hintere eckig ist.

Den Vordergrund hebt ein niedriges, zweistufiges Podest hervor, das von einem großen, rot-gold gemusterten Teppich mit Fransen bedeckt ist. Auf ihm steht rechts vom König und leicht nach hinten versetzt ein Präsentationstisch. Auf dessen marmorner Platte liegt das Kurschwert,³⁴⁰ halb verdeckt vom rotsamtenen Paradekissen mit Goldborte und Quasten, auf dem sich wiederum der eckige, reich mit Hermelinschwänzen geschmückte Kurhut, Reichsapfel, Zepter und Krone befinden. Auf der gegenüberliegenden Seite steht, ebenfalls ein wenig nach hinten versetzt, ein Thronsessel. Die rotsamene Rückenlehne des Stuhls ist mit dem Monogramm Augusts III. mit Krone und Lorbeerkranz in goldener Stickerei geschmückt. Über Armlehnen und Sitzfläche ist der polnische Krönungsmanteldrapiert.³⁴¹

August III. selbst steht in ganzer Figur auf der ersten Stufe des Podests und wendet den Körper leicht zur rechten, den Kopf zur linken Seite, während sein Blick „beiläufig“ auf den Betrachter gerichtet ist. Er trägt das für den polnischen Weißen Adlerorden vorgeschriebene, karmesinrote Prunkgewand des polnischen Edelmanns, bestehend aus einem roten, Kontusz genannten Samtmantel mit zarter, silberbestickter Borte und einem Futter aus weißer Seide. Charakteristisch für ihn sind die hier

³³⁹ Wie schon Lomnicka-Zakowska bemerkt, handelt es sich bei der Fassade um einen fiktiven Palastbau. Vgl. Lomnicka-Zakowska, 1998, S. 56.

³⁴⁰ Dem Kurfürst von Sachsen war es bei Aufzügen erlaubt, dem Kaiser das Reichsschwert voran zu tragen und ihm bei Belehungen zu reichen. Diese aus dem Reichsvikariat hervorgehende Funktion wird im sächsischen Kurschwert veranschaulicht. Vgl. Bäumel, Der Kurhut und das sächsische Kurschwert, 1997, S. 375. und dies., Kurschwert, 1997, S. 379.

³⁴¹ Vgl. Chruszczyńska, 1997, S. 387.

deutlich zu erkennenden aufgeschlitzten lang herabhängenden Ärmel. Darunter wird ein langes weißseidenes Unterkleid, genannt Zupan, sichtbar mit eng anliegenden Manschetten und einem einzelnen Diamanten am Kragen. Gelbe Lederstiefel und eine braune Pelzmütze mit rotem Einsatz in der linken Hand vervollständigen die Garderobe.³⁴² Des Königs Rechte stützt er in die Hüfte.

Statt einer Perücke trägt August III. sein eigens nach polnischer Art kurz geschnittenes Haar.³⁴³ Dazu schmückt ihn der mit großen Diamanten gestalteter Orden vom Goldenen Vlies am roten Band, der im Ausschnitt des Kontusz sichtbar wird. Der auf dem Samt über der linken Brust aufgestickte Stern des Weißen Adlerordens wird von dessen blauem Band verdeckt, an dem das ebenfalls mit Diamanten verzierte Ordenskrenz befestigt ist. Darüber hinaus verhüllt die rot und blau gemusterte goldfarbene Schärpe um die Taille fast vollständig ein goldenes Wehrgehänge, in dem sich – allerdings deutlich sichtbar – das Schwert befindet.

August III. lässt hier erstmals in seiner Porträtmalerei die ganze Bandbreite an Motiven und Formalien, die ein Herrscherporträt auszeichnen können, entfalten. Das Bildnis erfüllt sämtliche Forderungen des traditionellen Staatsporträts, sogar der Krönungsmantel und ein Monogramm werden vorgeführt. Dabei liegt der Schwerpunkt der Darstellung offenkundig auf der verstärkten Präsentation der Majestät des Herrschers und seiner Position als König und Kurfürst, dessen Großartigkeit schon allein im fantastischen Raumeindruck eine sinnfällige Entsprechung findet. Diese Darstellungsweise steht damit ganz im Gegensatz der seines ersten Staatsporträts, in dem die militärische Entschlossenheit und die an den Betrachter herangerückte Präsenz des neuen Königs, der sich enormen Schwierigkeiten gegenüberstellt, im Vordergrund stehen.

Im direkten Vergleich stößt man bereits hinsichtlich der sehr unterschiedlichen Formate und dargestellten Bildausschnitte auf Schwierigkeiten. Zwar finden sich bestimmte Motive in beiden Bildnissen wieder, doch wird auch deutlich, um wie vieles prunkvoller dieses neue Porträt ausgestaltet ist. War zuvor der Hintergrund noch undefiniert und

³⁴² Rohr, 1733, S. 714. Vgl. dazu auch Gajewski, 1997, S. 280.

³⁴³ Gockel, 1997, S. 293.

der Tisch verhangen, um die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker auf die Person des neuen Königs zu lenken, wandert der Blick hier nun in einem großartigen Fantasiegemach von einer mächtigen, vom Wind bewegten Draperie über mehrere Säulen zu einem Wolkenhimmel und einer prächtigen Schlosskulisse. Der drapierte Krönungsmantel und das feine Mobiliar des Tisches verstärken diesen Eindruck ebenso wie der kostbare Teppich.

Auch August III. hat sich verändert, ist gealtert wiedergegeben. Zeigte er sich einst in Dreiviertelfigur und Harnisch, mit in die Hüfte gestemmter Faust, die Finger der anderen Hand um den Reichsapfel gelegt, ist er hier in ganzer Figur im eleganten Ordenskostüm des polnischen Edelmannes zu sehen. Die eine Hand ist locker in die Hüfte gelegt, die andere hält die Mütze. Blickte er im ersten Staatsporträt noch fest auf den Betrachter, scheint es hier durch die größere Distanz und die leicht verstärkte Untersicht eher so, als nehme er ihn lediglich zur Kenntnis. Er erscheint gereift, unterstreicht selbstsicher seine Majestät und muss sich augenscheinlich nicht mehr um seine legitime Herrschaft bemühen. Die Schwierigkeiten aus der Zeit des ersten Staatsporträts scheinen vergessen.

Das Bildnis ist im Hinblick auf seine Prunkhaftigkeit vergleichbar mit dem großen Staatsporträt Augusts II. von 1718 (vgl. Abb. II.1.03). Beide sind großformatig und stellen den Herrscher in stehender Ganzfigur in einem prunkvollen Innenraum dar. In beiden findet sich eine ähnliche Aufteilung mit Säulen und bewegter Draperie, einem links vom Porträtierten stehenden Paradesessel, auf welchem Mantelstoff aufliegt, sowie einem Paradetischchen mit den Kroninsignien auf der rechten Seite.

Hinsichtlich Komposition sowie der unsoldatischen Darstellung Augusts III. wird jedoch ein Porträt Augusts II. als Vorlage gewählt, welches in den für Polen relativ friedlichen Zwanzigerjahren gefertigt wurde (vgl. Abb. II.1.24). Dieses Porträt geht wiederum auf das bereits erwähnte kriegerische Feldherrenbildnis Augusts II. aus der gleichen Zeit zurück (vgl. Abb. II.1.11). Unter Veränderung der Armhaltung und der Kleidung entsteht hier, anstelle des Eindrucks eines Feldherrn, der eines eleganten, fein gekleideten Hofmannes, den lediglich der Weiße Adlerorden sowie ein Thronbereich mit Sessel und Baldachin innerhalb eines scheinbar realistischen Raumes als Herrscher kennzeichnen.

Deutlich erkennbar diene dieses Bildnis dem Porträt Augusts III. als Vorbild. So wird der Bildraum bei beiden ähnlich strukturiert. Im Hintergrund ist rechts eine Öffnung ins Freie und links eine Draperie zu sehen. Beide Könige stehen im Tanzmeisterschritt nach rechts gewendet und blicken auf den Betrachter. Sie haben die Rechte in die Hüfte gestützt, die Linke hält ein Kleidungsstück. Gleichzeitig wird bei beiden völlig auf kriegerische Aspekte verzichtet. Daher bietet sich das Bildnis Augusts II. nicht nur als Vorbild bezogen auf die Komposition an, sondern auch hinsichtlich seiner Aussage. August III. stellt sich damit eindeutig auch im nichtmilitärischen Bereich in die Nachfolge seines Vaters.

Hinzu kommt, dass sich August III. hier erstmals in einem Porträt seiner Regierungszeit nicht allein als Souverän Polens vorstellt, sondern durch polnische Kleidung und ebensolchen Haarschnitt seine polnische Identität betont und damit den speziellen Forderungen der polnischen Porträttradition nachkommt.³⁴⁴ Dabei ist die Berücksichtigung dieser Traditionen nicht neu. Polnische Elemente finden sich bereits früher in der Ikonografie seiner Vorgänger ebenso wie in derjenigen Augusts III.³⁴⁵ Insbesondere in der Grafik entstehen bereits lange vor dem Regierungsantritt und auch kurz danach Werke, die ihn in polnischer Kleidung wiedergeben (vgl. Abb. II.1.25, II.1.26, II.1.27).³⁴⁶ Allerdings wurde nie zuvor mithilfe eines solch aufwendigen Staatsporträts derart explizit die Zugehörigkeit des Königs zu seiner polnischen Bevölkerung betont.

Gleichzeitig ist das neue Bildnis ein vollendetes Zeugnis für die Kontinuität des Wettinschen Herrscherhauses in Polen. Indem sich August III. hier in der Ordenstracht des polnischen Weißen Adlerordens zeigt, stellt er sich wiederum ganz explizit in die Tradition seines Vaters, der diesen Orden gegründet hat.

³⁴⁴ Lomnicka-Zakowska, 1998, S. 56. Vgl. dazu auch Gajewski, 1997, S. 280f.

³⁴⁵ Marx, Barocke Bildnismalerei in Dresden, 1985, S. 58. Dazu auch Gajewski, 1997, S. 280f.

³⁴⁶ Ähnliche Darstellungen mit der fürstlichen Krone und Kolpak mit Pelzrand und Federaigrette gibt es auch von August II. und Jan Sobieski. Schon als Prinz war in Porträts Augusts III. „an Bildnisse des jungen, von Jan III. zu seinem Nachfolger erkorenen Jakob Sobieski“ erinnert worden. Vgl. Gajewski, 1997, S. 280f.

Dass ein solcher, speziell auf das polnische Publikum ausgerichteter ikonografischer Apparat gerade zu dieser Zeit für das Porträt des Königs gewählt wurde, ist kein Zufall. Am 27. Januar 1736 hatte Stanislaus Leszynski offiziell auf seinen Anspruch auf die Krone Polens verzichtet. Im Sommer folgte der Pazifikations-Sejm mit der allgemeinen Anerkennung Augusts III. als König von Polen.³⁴⁷ Die Zeit zwischen diesem und dem ersten Sejm unter seiner Herrschaft von 1738 wurde genutzt, um mit einer Darstellung, die eindeutig auf die polnische Öffentlichkeit zugeschnitten ist, sein Ansehen bei einem Volk zu verbessern, das sich seiner Königswahl in großen Teilen widersetzt hatte.³⁴⁸ Auch später noch wurden zahllose Kopien und Flugblätter mit dem Porträt immer dann im polnischen Volk in Umlauf gebracht, wenn „das Wohlwollen des Volkes“ erforderlich war.³⁴⁹ Durch diese Verbindung der eigenen, polnischen Tradition mit dem modernen Herrscherbild sollte eine Form von Garantie für „den Erhalt der staatspolitischen Werte, der sozialen Ordnung und der Freiheiten der Adelsdemokratie“ gegeben werden.³⁵⁰

Daher ist dieses Bildnis Augusts III. der in Polen am stärksten verbreitete Typus.³⁵¹

Das zweite Bildnis im Brühlschen Festsaal stellt den 1733 verstorbenen August II. dar (Abb. II.1.28).³⁵²

Er steht nach rechts gewendet in ganzer Figur in einer Landschaft. Während der linke Bildhintergrund von einem Zelt mit zurückgeschlagenen Stoffbahnen am Eingang gebildet wird, bleibt der

³⁴⁷ Vgl. Kap. II.1.1.1 August III.

³⁴⁸ Gajewski, 1997, S. 280.

³⁴⁹ Ebenda, S. 280f.

³⁵⁰ Ebenda, S. 279, 281.

Die Porträts der Söhne Augusts III. in polnischer Tracht dienten ähnlichen Zielen. Vgl. ebenda.

³⁵¹ Repliken finden sich u. a. auf Schloss Hämelschenburg, in Dresden, auf Schloss von Kórnik, Rogalin, auf dem Wawel, im Nationalmuseum Warschau und im Lustschloß von Wilanów. Stiche existieren von Jean Daullé, Claude Drevet und Lorenzo Zucchi. Vgl. ebenda, S. 280f. Dazu auch Voisé, 1997, S. 59f. Sogar eine große Porzellanfigur nach Vorbild des Porträts wird 1741 von Johann Joachim Kändler und Johann Friedrich Eberlein (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv.-Nr. PE 470) angefertigt. Vgl. Marx, 1975, S. 65.

³⁵² Das Bildnis hat verschiedene Kopien erfahren. Eine solche findet sich beispielsweise in München im Besitz der BStGS.

Blick rechts frei auf eine offene, baumbestandene Landschaft mit Hügeln und einem wolkenbezogenen Himmel. Sieben Reiter in Uniform entfernen sich in vollem Galopp vom Betrachter in Richtung einer befestigten Stadt am Horizont. Im Vordergrund verneigt sich ein farbiger Diener, der die Schleppe des Hermelinmantels in den Armen hält und mit devotem Ausdruck den König betrachtet. Dieser Diener ist in eine orangefarbene Jacke mit silbernen Nähten gekleidet, die an der Brust offen steht und ein weißes Untergewand sehen lässt. Ihn schmücken Pendeloquen und ein breites silbernes Halsband.

August II. trägt einen halben Harnisch und ein weißes Halstuch, das ein einzelner Diamant schmückt, schwarze Reitstiefel und ein Degengehänge, das fast vollständig von einer rot-goldenen Feldbinde um die Taille verdeckt wird. Die Haarbeutelperücke, ein blauer Hermelinmantel, der über seiner rechten Schulter mit einer rubinbesetzten Schmuckspange geschlossen ist, der Orden vom Goldenen Vlies und der des Weißen Adlerordens vervollständigen seine Erscheinung. Von Letzterem ist sowohl der Stern auf dem Blau des Hermelins über der linken Brust zu sehen als auch das Kreuz an der rechten Hüfte. In seiner Rechten hält August II. den Kommandostab, die Linke ist in die Hüfte gestemmt.

August II. ist ganz in seiner Rolle als erfolgreicher militärischer Führer in der Form des klassischen Feldherrenporträts wiedergegeben. In selbstbewusster, entschlossener Haltung begegnet er dem Blick des Betrachters während sein Diener ergeben zu ihm empor blickt, um den König noch zusätzlich zu erhöhen.

Silvestre übernimmt hier bis auf wenige Änderungen die Komposition seines zuvor genannten früheren Feldherrenbildnisses von August II. (vgl. Abb. II.1.11), lediglich der Diener ist nun durch die Darstellung mit einem Zelt und die Allongeperücke durch eine modischere Haarbeutelperücke ersetzt worden. Zudem ist der ursprünglich aufwendig und kostbar gestaltete Orden vom Goldenen Vlies einer schlichteren Version gewichen.

Im Reiterbildnis (vgl. Abb. II.2.01, II.2.01) hatte sich August II., bezogen auf Attribute, Farbigkeit und Atmosphäre klar von seinem Sohn abgesetzt und so die unterschiedlichen Herrschertugenden des Hauses Wettin vorgeführt. In ähnlicher Weise und mit vergleichbarem Ziel

unterscheiden sich die beiden vorliegenden Darstellungen von Vater und Sohn. So zeichnen August II. lediglich Orden und Diener aus, während im Bildnis August III. alle Insignien seiner Herrschaft abgebildet sind. Deutlich hebt sich infolgedessen der aktuelle König hervor. Darüber hinaus steht August II. in militärischem Gewand vor seinem Feldlager. Wohingegen der amtierende König für diese Gegenüberstellung ganz bewusst für sich selbst keine kriegerische, sondern eine höchst prunkvolle Form des Staatsporträts wählt. So werden auch in der vorliegenden Pendantsituation unterschiedliche Herrschertugenden der Wettiner vorgeführt.

Doch geht August III. in seiner Distanzierung von der Darstellung seines Vaters über eine intendierte Präsentation von Kontinuität, Tradition und Fürstentugenden hinaus. Er trägt explizit polnische Kleidung und verweist damit auf seine Zugehörigkeit zum polnischen Volk. So wird dem Betrachter verdeutlicht, dass dem neuen König nicht an militärischen Auseinandersetzungen gelegen ist, anders als dem Vater, der Polen in den Nordischen Krieg geführt hatte. August III. will friedliche Wege beschreiten, empfindet sich als Pole und zeigt sich auch so seinem Volk. So erhält die Gegenüberstellung von Vater und Sohn in ihrer gewählten Darstellung im Brühlschen Festsaal eine geradezu programmatische Aussage des neuen Herrschers der polnischen Adelsrepublik an sein Volk.

Das dritte Bildnis aus der Gruppe für das Brühlsche Palais stellt die Mutter Augusts III. dar, die bereits 1727 verstorbene Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth (Abb. II.1.29). Für ihr Gemälde lässt August III., wie auch schon für das seines Vaters, auf eine ältere, heute verlorene Porträtfassung vermutlich von Andreas Möller zurückgreifen.³⁵³

Sie ist, der Form der Pendantbildnisse entsprechend, in lebensgroßer Ganzfigur in einem Innenraum wiedergegeben. In der linken hinteren Bildecke öffnet sich der Blick in eine Parklandschaft, in der zwischen Bäumen eine mit Skulpturen bekrönte Balustrade einer prächtigen Architektur zu erkennen ist. Eine große silbergraue, blau schillernde

³⁵³ Silvestre und seine Werkstatt kopieren das Original schon zu Lebzeiten der Königin verschiedene Male. U. a. findet sich eine dieser Kopien mit kleinerem Bildausschnitt ebenfalls in Dresden (vgl. Abb. II.1.30). Das älteste noch erhaltende Porträt dieses Typs stammt von 1720. Vgl. Marx, 1975, S. 60ff.

Samtdraperie mit Fransen überspannt in großem Bogen den gesamten Bildraum. Sie ist in der rechten oberen Bildecke von einer Kordel mit Quaste gerafft, von der aus sie, eine kannelierte, bunt marmorierte Säule mit vergoldeter Basis enthüllend, auf einen, von einer blausamtenen Draperie verhüllten Paradedisch herab fällt.

Christiane Eberhardine trägt ein goldseidenes, tief ausgeschnittenes Kleid mit Spitzenrand und weiten Halbärmeln, unter denen Spitzenmanschetten hervorschauen. Das Kleid ist über ihrem rechten Knie mit einer juwelenbesetzten Spange hoch gerafft. Dadurch fällt der Blick auf ein silbernes, gemustertes Untergewand. Im gepuderten Haar trägt sie eine rote Aigrette mit Perlenschmuck, lange Locken fallen bis auf die Schultern und umrahmen ihren Ausschnitt. Ein der Schneppenkante folgender Gürtel, Dekolleté, Armbeugen und Mantelspange sind mit Edelsteinen und zum Teil mit Perlen besetzt. Mit der rechten Hand zieht die Königin einen roten Hermelinumhang vor die Brust, der ihr, an den Schultern befestigt, über den Rücken fällt. Mit der Linken greift sie nach der polnischen Königskrone, die neben Zepter, Reichsapfel und Kurhut auf einem blausamtenen Paradekissen auf dem Tisch liegt.

Silvestre präsentiert die verstorbene Königin hier im Staatsporträt. Auf den ersten Blick erscheint sie als überaus elegante, modisch gekleidete Herrscherin von Sachsen und Polen in prunkvollem Ambiente. Durch die Darstellung der vollständigen, polnischen Kroninsignien und besonders durch ihren Griff nach der Krone, gibt sie ihre Einstellung zu ihrer polnischen Herrschaft zu erkennen – sie ergreift von der Krone Besitz, ist anscheinend nach eigenem Willen Königin von Polen.

Diese im Betrachter bewusst hervorgerufene Wirkung entspricht allerdings nicht den historischen Tatsachen. Christiane Eberhardine hatte sich nicht nur stets geweigert nach Polen zu reisen und wurde dementsprechend nie selbst gekrönt,³⁵⁴ sondern sie lehnte außerdem den katholischen Glauben sowohl für sich selbst, als auch für ihren Sohn ab. Dessen Konversion suchte sie zusammen mit der antipolnischen Partei Sachsens jahrelang zu verhindern.³⁵⁵

Das Porträt verschleierte demnach Christiane Eberhardines wirkliche Einstellung zur Herrschaft in Polen. Es diente wohl auch schon zu seiner

³⁵⁴ Staszewski, 1996, S. 18.

³⁵⁵ Vgl. Kap. II.1.1.1 August III.

Entstehungszeit dazu, die „unwillige“ Fürstin eben nicht entsprechend ihrer tatsächlichen Haltung, sondern gemäß der staatspolitisch gewünschten Propaganda zu zeigen.

Das letzte Porträt der Gruppe ist das Bildnis der amtierenden Königin von Polen und Frau Augusts III., Maria Josepha (Abb. II.1.44).³⁵⁶

Maria Josepha steht in Lebensgröße und ganzer Figur in einem weitläufigen, mit großen rechteckigen Steinplatten ausgelegten Fantasiegemach vor einer Brüstung. Über ihr wandert der Blick in einen Wolkenhimmel. Der Ausblick wird am linken hinteren Bildrand von einer auf der Brüstung stehenden steinernen Vase begrenzt, die mit einer vergoldeten Laub- und Früchteranke verziert ist. Am rechten Bildrand beschränkt ein Säulenpaar den Blick ins Freie. Zwischen den Säulen ist eine üppige rotsamtene Draperie mit gold-grün gemustertem Futter und Quasten entlang geführt, die den gesamten Bildraum überfängt und in weiten Falten bis auf den Boden reicht. Links vor der Vase ist ein mit einer rotsamtenen Draperie verhängter Paradedisch platziert, auf dessen ebenfalls rotsamtenen Kissen die polnischen Kroninsignien, Krone, Zepter und Reichsapfel sowie der Kurhut präsentiert werden.

Maria Josepha trägt ein weißes, mit Blumen- und Fruchtmotiven in leuchtenden Farben broschiertes Kleid aus Seidenbrokat mit halblangen Ärmeln, an denen rote Schleifen befestigt sind, darüber einen polnischen, mit Hermelin gefütterten, schwarzen Kontusz aus Samt mit Goldtressen. Das Haar schmückt eine rotsamtene polnische Toque mit braunem Pelzbesatz, begleitet von üppigen Perlen- und Diamantenaigretten. Eine Diamantbroche, ebensolche, große Pendeloquen, ein Perlenhalsband, der russische Katharinenorden an hellrotem Band vor der Hüfte, der Stern dieses Ordens über der linken Brust auf den Samt des Kontusz aufgestickt und daneben der österreichische Sternkreuzorden vervollständigen ihren Schmuck. Während ihr rechter Arm entspannt herabhängt, einen Fächer zwischen den Fingern, führt sie den linken Arm vor die Brust und ergreift das Band des Katharinenordens.

³⁵⁶ Beschädigungen am Porträt während des Zweiten Weltkriegs führten besonders im Gesicht zu Farbverlusten. Sie sind durch Retuschen ergänzt. Vgl. Marx, 1975, S. 66f. Das Bildnis hat zahlreiche Repliken, wie beispielsweise auf Schloss Hämelschenburg oder im Schlossmuseum in Wilanów (vgl. Abb. II.1.45) sowie Grafiken nach sich gezogen. Vgl. dazu auch Voisé, 1997, S. 63, 66.

Ähnlich dem Bildnis ihres Mannes stellt das Porträt Maria Josephas ein vollgültiges Staatsporträt dar, in dem die Großartigkeit des Raumes die Bedeutung der Fürstin unterstreicht. Den Forderungen für eine angemessene Repräsentation im Bildnis einer Königin und Kurfürstin ist zudem mit der Vorführung sämtlicher Insignien ihrer Herrschaft in Sachsen und Polen, der Verwendung kostbarster Materialien sowie mit dem vollständigen Dekorurn genüge getan. Während die dargestellten Orden zudem auf die positiven Beziehungen des eigenen Hofes zu Russland und Österreich anspielen, gibt die Königin darüber hinaus durch ihre speziell polnische Kleidung Auskunft auf die Frage nach ihrer Position gegenüber ihrer Herrschaft in Polen. Sie schließt sich der Aussage des Bildnisses Augusts III. an und betont ihre Zugehörigkeit zum polnischen Volk.

Dieses Gefühl der Zugehörigkeit scheint auch der Realität entsprochen zu haben. So ist von Maria Josepha bekannt, dass sie sich tatsächlich gerne in Polen aufhielt. Konnte sie dort doch, anders als im weitgehend protestantischen Sachsen, ungehemmt an katholischen Gottesdiensten, Andachten und Prozessionen teilnehmen.³⁵⁷

Silvestre greift für seine Darstellung Maria Josephas auf ein wesentlich früheres Bildnis der Königin zurück, das wohl kurz nach deren Hochzeit mit August III. in Wien entstanden ist und sie erheblich jünger wiedergibt (vgl. Abb. II.1.38). Silvestre entnimmt diesem für sein Werk die Körperhaltung und spiegelt die Position der Arme.

Vergleicht man Silvestres Porträt Maria Josephas mit dem ihrer Schwiegermutter Christiane Eberhardine, so scheinen sie sich auf den ersten Blick hinsichtlich der Darstellung ihres Ranges kaum zu unterscheiden. Beide sind mit den polnischen Herrscherinsignien abgebildet und somit als Königinnen von Polen wiedergegeben. Während bei den Porträts von Vater und Sohn viel Wert auf eine eindeutige Zuordnung der aktuellen Königswürde gelegt wird, werden die Unterschiede in der Darstellung der Damen erst bei genauerer Betrachtung klar. So betont Maria Josepha ihre hohe Herkunft durch das Tragen des österreichischen Sternkreuzordens. Der zeichnet sie nicht allein als „hochadelige römisch-katholische Dame, welche eine

³⁵⁷ Hermann, 1766, S. 46.

Ahnenprobe auf sechzehn Schilde“ bestanden hat und sich sowohl in „geistlichen als leiblichen Werken christlicher Liebe“ übt, aus, sondern auch als Kaisertochter und Erzherzogin von Österreich.³⁵⁸ Dagegen war die protestantische Christiane Eberhardine „lediglich“ Tochter des Markgrafen von Bayreuth-Hohenzollern und trägt hier keine Orden. Somit kommt die bedeutendere Herkunft der amtierenden Königin zum Ausdruck.

Darüber hinaus wird in der Gegenüberstellung der Garderobe der Damen die, die Realität verschleiende, Wirkung der Darstellung Christiane Eberhardines aufgebrochen und Maria Josephas höherer Rang weiter herausgestellt. Während Christiane Eberhardine lediglich elegante höfische Gewänder trägt, ist Maria Josepha in polnische Garderobe gekleidet. Sie betont ihre Zugehörigkeit zum polnischen Volk, die sie unter anderem mit ihrer Krönung unter Beweis gestellt hatte.³⁵⁹ Im Gegensatz dazu muss sich der zeitgenössische Betrachter der Bildnisse über die Weigerung Christiane Eberhardines auch nur nach Polen zu reisen im Klaren gewesen sein.³⁶⁰ Der Griff nach der Krone im Bildnis der verstorbenen Königin wird somit als Täuschungsmanöver entlarvt.

Demnach zeigen sich erst in der Zusammenstellung der Bildnisse der beiden Königinnen mithilfe der Bezugnahme auf ihre Biografien die Unterschiede sowohl in der Rangfolge der Dargestellten als auch in ihrer Einstellung zur polnischen Königskrone.

In der Gesamtbetrachtung der Porträtgruppe zeigt sich, dass diese unterschiedliche Ziele verfolgt. Zum einen verweisen sie auf die Kontinuität der königlichen Würde in Polen, die bereits in der zweiten Generation das überaus vornehm und majestätisch präsentierte Haus Wettin ziert. Unstimmigkeiten in der Einstellung zu dieser Würde werden oberflächlich verschleiert. Gleichzeitig macht das neue Herrscherpaar deutlich, dass mit ihnen eine neue, andere Zeit anbricht, in der kriegerische Auseinandersetzungen keine dominierende Rolle mehr spielen sollen, und sich König und Königin vereint als Polen fühlen. Sie sind, der Aussage ihrer Porträts, nicht aber der realen Wahlsituation von 1734, zufolge, keine Herrscher, die sich dem polnischen Volk

³⁵⁸ Gritzner, 1893, S. 288f.

³⁵⁹ Vgl. Kap. II.1.1.1 August III.

³⁶⁰ Staszewski, 1996, S. 18.

aufzwingen. Beide legen Wert auf eine angemessene Krönung und damit auf die Würdigung dieses Volkes. Beide lassen sich als Polen abbilden, wodurch dem Betrachter deutlich die Achtung vor ihrem polnischen Volk vor Augen geführt wird.

Louis de Silvestre stellt der Auftrag für diese Bildnisgruppe vor verschiedene Herausforderungen. Zum einen gilt es, die unterschiedlichen Aussagen harmonisch zu integrieren. Zum anderen ist er gezwungen, vier völlig eigenständige Werke, noch dazu zwei ältere Vorlagen und zwei weitgehende Neuschöpfungen kompositorisch miteinander in Einklang zu bringen. Zusammenfassend entsteht der Eindruck, dass dem Künstler jedes einzelne Werk für sich überzeugend gelungen ist und kunstfertig umgesetzt wurde. Dafür sprechen nicht zuletzt auch ihre zahllosen Wiederholungen, nicht nur in Form von Gemälden, sondern auch in der Grafik.

Aber auch als Gruppe kann die Schöpfung überzeugen. Die Ehepartner, besonders August III. und Maria Josepha, sind fein, geradezu symmetrisch auf einander abgestimmt. Die Körper sind einander zu-, die Köpfe abgewendet. Diese Bezugnahme aufeinander geht bis in die Haltung der Arme und der Gestaltung der Innenräume mit der Stellung der Tische, der Hängung der Draperien und dem Ausblick über der Brüstung auf Landschaft und Himmel. Variierend dazu sind die Damen zueinander und die Herren zueinander stärker entgegengesetzt konzipiert. So setzt Silvestre Christiane Eberhardine ähnlich ihrem Sohn in Szene, wodurch diese in Gegensatz zu ihrer Schwiegertochter tritt. Letzteres gilt auch für August III. und seinen Vater, Arm- und Kopfhaltung sind zueinander konträr. Durch diese Vorgehensweise gelingt Silvestre eine abwechslungsreiche und ansprechende Zusammenstellung.

Gleichzeitig vereinheitlicht er die einzelnen Innenraumdarstellungen durch sein prachtvolles Raumkonzept. So zeigen sowohl die Bildnisse der jüngeren Generation als auch das Porträt Christiane Eberhardines großartige Fantasieräume, die die Bedeutung der Porträtierten unterstreichen.

Auch in malerischer Hinsicht leistet Silvestre Bemerkenwertes. Die Stoffe und Juwelen sind in glänzender Weise charakterisiert, schillern, schimmern und funkeln in ihren kostbarsten Ausformungen und Farben.

Den einzigen Schwachpunkt der Porträtgruppe bildet der leere Ausdruck in den Augen Augusts III.

Silvestres letzter Porträttyp Augusts III. (Louis de Silvestre)

Anfang der Vierzigerjahre des 18. Jahrhunderts fertigt Silvestre sein letztes Porträt für August III. an. Das hier vorgestellte, eigenhändige Bildnis ist die einzige, noch erhaltene großformatige Version dieses Typs und befindet sich heute im Depot von Versailles (Abb. II.1.31).³⁶¹ Das Werk wurde als Pendant zu dem letzten Porträt Silvestres von Maria Josepha geschaffen und gelangte als Geschenk für die Tochter des Herrscherpaares, Maria Josepha d. J., Dauphine von Frankreich, in deren neue Heimat.³⁶² In Versailles wurde es nachträglich zur Ganzfigur ergänzt.³⁶³

August III. steht, den Blick auf den Betrachter gerichtet, in ganzer Figur leicht nach rechts gewendet in einem Innenraum vor einer Brüstung. Darüber öffnet sich der Blick in den Wolkenhimmel, der am rechten Bildrand durch ein Postament mit Säule begrenzt wird. An beidem ist eine seidige rote Draperie entlang geführt, die in üppigen Falten bis auf den Boden reicht. Im linken Bildhintergrund steht vor der Brüstung ein dunkel verhangener Paradeschirm, dessen Draperie in mit glänzender Goldstickerei versehenen Kanten endet. Auf ihm liegen – auf einem rotsamtenen Paradekissen – die polnischen Kroninsignien Krone, Zepter und Reichsapfel sowie der sächsische Kurhut.

August III. trägt einen tiefblauen, offenen Samtrock, darunter einen Kürass über einer gelben, an den Borten reich mit Goldstickerei verzierten Weste. An den Handgelenken werden die weiten, weißen Hemdsärmel sichtbar. Eine weiße Halsbinde, in der ein einzelner Diamant steckt, gelbe Hosen, weiße Strümpfe, hohe, schwarze Stiefel mit Sporen und eine kleine Haarbeutelperücke vervollständigen seine Garderobe. Ausgezeichnet ist er mit dem Orden des Goldenen Vlies, der über dem Kürass auf der Brust aufliegt, sowie mit dem polnischen Weißen

³⁶¹ Der Typus ist darüber hinaus noch durch einen Kupferstich von Georges-Frédéric Schmidt (1743), durch eine Version in Halbfigur in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden (Inv.-Nr. S 496) sowie eine ebensolche in Warschau erhalten (vgl. Abb. II.1.32). Vgl. Weber (u. a.), 1999, S. 75.; Marx, 1975, S. 64.; Voisé, 1997, S. 58.

³⁶² Vgl. das Bildnis Maria Josephas Abb. II.1.48.

³⁶³ Pieken, 2000, S. 24.

Adlerorden, dessen Stern auf der linken Brust aufgestickt ist. Das blaue Band des Ordens ist ebenfalls über dem Kürass sichtbar und das Schmuckstück an der rechten Hüfte befestigt. Ein rot-goldenes Wehrgehänge mit Degen ist ihm um die Mitte geschlungen.

Der König hat sein Gewicht auf sein rechtes Bein verlagert, der linke Fuß ist vorgesetzt. Während seine Rechte unbehandschuht in die Hüfte gestützt ist, hält er unter seinem linken Arm einen schwarzen Dreispitz geklemmt. Seine linke Hand hält den zweiten Handschuh.

Im Gegensatz zu seinen bisherigen Bildnissen als Herrscher von Polen und Sachsen, ist August III. weder in polnische Ordenstracht noch in Rüstung gekleidet. Stattdessen erweckt er durch die schneidige Haltung und die elegante Garderobe den Eindruck eines mondänen Adligen und erinnert damit an sein Reiter- und sein Adelsbildnis (vgl. Abb. II.1.01, II.1.15). Wie schon bei diesen finden auch hier – zumindest verhalten – Elemente des Adelsporträts Eingang, indem entsprechend der aktuellen höfischen Mode das edle Erscheinungsbild hervorgehoben wird. Für seine Regierungszeit ist dieses Vorgehen allerdings neu. Gleichzeitig wird das militärische Moment nicht fallengelassen, sondern bleibt in Form des Kürass' erhalten. Die mit Sporen bewehrten Stiefel verweisen zudem auf das reiterliche Geschick des Königs und damit auf seine allgemeinen Fähigkeiten der Staatsführung. Der so erweckte Eindruck von Durchsetzungskraft und Entschlossenheit erhält durch das feste Standmotiv, die gerade, stolze Haltung und den offenen, direkten Blick Unterstützung. Diese Elemente zusammen mit den klassischen Motiven des Staatsporträts, wie Insignien, Paraderisch und Draperie, verankern das Porträt erneut fest im althergebrachten repräsentativen Schema und korrigieren, beziehungsweise erweitern, den ersten, lediglich modisch-eleganten Eindruck.

Dieses Vorgehen ist durchaus beabsichtigt. Schließlich entsteht das Porträt kurze Zeit nach dem Ende des ersten Schlesischen Krieges, das heißt in einer friedlichen Zeit, in der Sachsen zunehmend die Kriegswirren hinter sich lässt und sich mehr und mehr der feinen Lebensart zuwendet.³⁶⁴ Somit dokumentiert die Erscheinung Augusts III. eben diese militärische Entspannung. Gleichzeitig ist das vorliegende

³⁶⁴ Ebenda, S. 3, 6.

Werk anlässlich der Eheschließung und Übersiedlung der eigenen Tochter nach Frankreich entstanden und noch dazu für den Versailler Hof gedacht – die vornehmste Adresse Europas. Folglich liegt einerseits ein friedlicher Anlass vor, mit dem die positiven Beziehungen zwischen Frankreich und Sachsen-Polen verstärkt werden sollen. Andererseits musste für Versailles ein vielschichtig bedeutsames Werk entstehen, das den König zwar vornehm, modisch und elegant, jedoch gleichzeitig standhaft, durchsetzungsstark und fähig wiedergibt.

Wie sehr die vorliegende Version diese Aspekte tatsächlich berücksichtigt, veranschaulicht eine andere, heute leider verlorene Variante des Porträttyps (vgl. Abb. II.1.33), die am eigenen Hof Augusts III. in Dresden verblieb. Sie zeigt keinen Dreispitz und den Herrscher in einer völlig anderen Schrittstellung. Gerade Letztere aber nimmt dem Dargestellten die ruhige, selbstsichere Standfestigkeit und mildert so seinen Ausdruck von Souveränität. Stattdessen betont sie zusätzlich noch die Eleganz seiner Erscheinung. Im Vergleich wird deutlich, wie wenig das zweite Werk für eine Adresse geeignet erschienen sein muss, bei dem zwar höchste mondäne Eleganz gefragt war, jedoch ebenso die Demonstration eines gleichwertigen Gegenübers gewahrt bleiben musste. Somit gelingt allein durch Veränderungen in der Schrittstellung des Dargestellten eine grundlegende Wandlung in der Wirkung seines Staatsporträts und damit Anpassung an höchst unterschiedliche Adressaten.

Für seinen Porträttyp verwendet Silvestre hinsichtlich des Raumkonzepts seine eigenen Varianten des ersten Staatsporträts Augusts III. als Vorbild (z. B. Abb. II.1.20). Hinsichtlich der Haltung des Dargestellten ist es erneut das bereits erwähnte Bildnis, das er in den Zwanzigerjahren für August II. geschaffen hatte (vgl. Abb. II.1.24). Auch der Vater ließ sich leicht nach rechts gewendet, die Rechte, unbehandschuht in die Hüfte gestützt, die Linke behandschuht und den zweiten Handschuh haltend, den Dreispitz unter den Arm geklemmt, abbilden. Auch sein Blick ruht auf dem Betrachter. Offensichtlich wurde das Bildnis Augusts II., das ihn, bis auf den polnischen Weißen Adlerorden, ohne Herrschaftszeichen, als überaus kostbar gekleideten, eleganten Herrn ausweist, noch zwanzig Jahre später für derart überzeugend und gelungen empfunden, dass Silvestre diesen Typus

wieder verwenden konnte. Er hatte bereits im Bildnis Augusts III. als Pole auf dieses Vorbild zurückgegriffen. Ein Porträt, welches, wie bereits erläutert, ebenfalls auf eine nichtmilitärische Aussage abzielte. Dass hier erneut die Wahl auf eben dieses Vorbild Augusts II. fällt, stellt den König wiederum in die Tradition seines Vaters und untermauert gleichzeitig die bereits getroffene Aussage, dass August III. die kriegerischen Aspekte auch in seinem aktuellen Staatsporträt gedämpft sehen wollte.

Die Nachfolge Silvestres: Anton Raphael Mengs' Porträts Augusts III.

Bevor Silvestre 1748 nach Paris zurückkehren darf, muss ein neuer Maler gefunden werden, der den hoch angesehenen ersten Hofmaler des Königs würdig ersetzen kann. 1745 wird zu diesem Zweck von Anton Raphael Mengs als dem aussichtsreichsten Kandidaten eine „Malprobe“ gefordert (Abb. II.1.34). Sie besteht aus der Kopie eines bereits gezeigten Thronfolgerbildnisses aus Silvestres Werkstatt (vgl. Abb. II.1.08). Silvestre fällt die Aufgabe zu, das Können des jungen Künstlers zu überprüfen. Sein positives Urteil trägt dazu bei, dem Sohn seines Freundes den Weg zu einer Karriere am Hof zu ebnet.³⁶⁵ Mengs Werk zeigt, dass „der junge Maler das konventionelle Repertoire des offiziellen Standesbildnisses französischer Prägung malerisch und zeichnerisch so beherrschte, daß er dem in Dresden üblichen Standart entsprach.“³⁶⁶

So angemessen Mengs auch den Stil des älteren Malers für diese Malprobe kopierte, gehören er und seine Kunst doch ihrem Wesen nach bereits einer neuen, klassizistisch geprägten Generation an, deren Entwicklung von den traditionellen, repräsentativen Standesporträts eines Louis de Silvestres wegführt. Bemerkenswert ist deshalb, dass er sich auch noch nach seiner erfolgreichen Malprobe für seine Bildnisse Augusts III. an dem traditionellen Porträtstil des älteren Hofmalers orientiert – ein Vorgehen ganz entgegen seiner eigenen künstlerischen Überzeugung jedoch entsprechend den Wünschen seiner Auftraggeber.

³⁶⁵ Mengs und Silvestre erhalten auch noch nach Silvestres Weggang den Kontakt zueinander aufrecht. Röttgen zufolge verfolgte der frühere Meister die Karriere seines Nachfolgers mit Wohlwollen. Vgl. Röttgen, 1999, Bd. 2, S. 92.

³⁶⁶ „Mit der Qualität dieser Kopie [...] stellte er seine Fähigkeit und Bereitschaft unter Beweis, die von Rigaud ausgehende offizielle Bildnistradition des Dresdner Hofes auch weiterhin zu pflegen.“ Vgl. Röttgen, 1999, Bd. 1, S. 219f.

Mengs' erster eigenständiger Bildnisauftrag für August III. entsteht 1745 in der vom König sehr geschätzten Technik des Pastells (Abb. II.1.35).³⁶⁷ Das Werk hat unzählige Kopien, besonders in der Miniatur erfahren.³⁶⁸

Das Brustbild zeigt August III., den Betrachter anblickend, nach rechts gewendet vor einem blauen, grau bewölkten Himmel stehend. Der König trägt Harnisch, weißes Hemd mit ebensolchem Halstuch, einen blausamtenen Hermelinmantel, der auf der rechten Schulter durch eine große, reich mit Diamanten verzierte Agraffe zusammen gehalten wird und eine tief über die Wangen nach unten reichende Haarbeutelperücke. Ihn schmücken sowohl Stern als auch Band des polnischen Weißen Adlerordens sowie der Orden vom Goldenen Vlies, von dem nur ein Teil des Bandes und der Coulant zwischen Mantel und unterem Bildrand sichtbar sind. Ein einzelner Diamant steckt zudem in den Spitzenfalten des Halstuches.

Mengs folgt hier deutlich den bisherigen Porträts Silvestres von August III. Die Gegenüberstellung mit früheren, bereits angesprochenen Bildnissen, etwa dem „Adelsporträt“ (vgl. Abb. II.1.15) oder auch dem zuvor gesehenen letzten Silvestre-Bildnis (vgl. Abb. II.1.31, II.1.32) zeigt, dass der erste Hofmaler für den jungen Mengs eine klare Orientierung bot. Sowohl der Bildausschnitt, die Haltung und Ausrichtung von Körper und Kopf mit der leichten, bedeutungssteigernden Untersicht, die Blickrichtung und der Sitz des Mantels sind den Werken des älteren Meisters entlehnt. Sogar der Coulant des Goldenen Vlies' findet seinen Vorläufer bereits im Bildnis Augusts III. als Pole (vgl. Abb. II.1.23) und die diamantenbesetzte Agraffe ist fast identisch mit der aus dem ersten Staatsporträt (vgl. Abb. II.1.16).³⁶⁹

³⁶⁷ Menzhausen, 1989, S. 32. Vgl. dazu auch Röttgen, 1999, Bd. 2, S. 88. und Marx, Malerei in der Regierungszeit Augusts des Starken, 2003, S. 19.

³⁶⁸ Einige der Miniaturen bildet der Ausstellungskatalog „Unter einer Krone“ ab. Vgl. hierzu Schmidt und Syndram, 1997, Kat. Nr. 535, 536, 542, 544.

³⁶⁹ Nicht nur Mengs kommt nicht umhin, sich mit dem Porträtschaffen Silvestres auseinanderzusetzen. Auch Pietro Graf Rotari, der 1755 ein Porträt Augusts III. in Dreiviertelfigur fertigt (Abb. II.1.36), orientiert sich an den genannten Bildnissen Silvestres (Abb. II.1.31, II.1.32). Rotaris Werk ist Teil einer Reihe von zehn Porträts verschiedener Mitglieder der Königlichen Familie. Vgl. Weber (u. a.), 1999, S. 33ff, 75. Auf diese Serie sowie insbesondere das Bildnis Maria Josephas wird im Rahmen der Besprechung ihrer

Die vielen Rückgriffe legen die Vermutung nahe, dass es dem König bei diesem Auftrag an den jungen Maler weniger um einen neuen Porträttypus für sich selbst ging, als vielmehr darum, sein aktualisiertes Konterfei in der Technik des Pastells wiedergegeben zu sehen. Mengs beweist sich hier als Meister dieser Technik und überzeugt auch in anderer Hinsicht. Trotz der genannten Übernahmen aus älteren Porträts, wird im Vergleich der Bildnisse von Mengs und Silvestre deutlich, wie groß der Unterschied in der künstlerischen Umsetzung ist. Der junge Maler schildert August III. aufmerksam, lebensnah und mit wachem Blick, die Konturen sind klar. Im Kontrast dazu erscheint der König in den Porträts Silvestres in eher künstlicher, schematisch wirkender Pose, den Blick meist geistesabwesend und sich auf diese Weise vom Betrachter distanzierend.

Das zweite, von Mengs geschaffene Bildnis Augusts III. ist nur durch einen Bozzetto überliefert (Abb. II.1.37), so dass sich über die Qualität der Ausführung im Vergleich zu Silvestres Bildnissen oder auch anderen von Mengs selbst nicht urteilen lässt. Es entsteht in der Zeit nach Mengs' Ernennung zum Hofmaler.

Vorbilder sind diesmal Silvestres Bildnis Augusts II. aus den Zwanzigerjahren (vgl. Abb. II.1.11) sowie dessen Vorbild, Rigauds Porträt des Kurprinzen von 1715 (vgl. Abb. II.1.04).³⁷⁰ Mengs übernimmt nahezu die gesamte Komposition von Silvestre. Allein der weite Blick in die Landschaft im rechten und die Figur des zweiten, sich verbeugenden Dieners im linken Bildhintergrund finden sich nicht beim älteren Meister. Von Rigaud inspiriert, lässt er zudem, stärker als Silvestre, die Figur des Königs durch den üppigen Mantel an Volumen gewinnen. Der Kopf ist, wie bei Rigaud, stolz erhoben. Dadurch jedoch, dass der König trotzdem den Betrachter anblickt, wirkt er weniger entrückt und distanziert, stattdessen aufmerksam, sich seiner Umgebung stärker bewusst. Hoheitsvoll blickt er auf sein Publikum herab.

Einzig an der Gestalt des farbigen Dieners, der hier die Position des stehenden Pagen aus Silvestres Bildnis einnimmt, erkennt man Mengs'

Porträtmalerei konkreter eingegangen, da in diesem Werk, anders als im Porträt Augusts III., neue Aspekte innerhalb der Porträtauffassung der Dargestellten aufkommen.

³⁷⁰ Die Vorbildhaftigkeit Rigauds wurde schon von Steffi Röttgen richtig erkannt, allerdings findet sich bei ihr keine Würdigung Silvestres. Vgl. Röttgen, 1999, Bd. 1, S. 222f.

künstlerische Distanz zu den älteren Malern.³⁷¹ Statt ihn als natürliches wenn auch besonders exklusives Attribut des Herrschers zu zeigen, den Helm demonstrierend, erscheint Mengs' Diener in seiner Haltung geradezu verkrampft. Fast erhält man den Eindruck, als wäre seine Figur erst einem nachträglichen Einfall folgend, auch noch von Silvestres Vorbild übernommen worden, so dass der Maler ihn ins Bild zwingen musste. Dass er einen Helm trägt, wird erst bei genauem Hinsehen klar. Halb versteckt unter Stoffen, hält der Diener ihn mit beiden Armen fest an sich gedrückt, als befürchte er, er werde ihm im nächsten Augenblick entrissen. Diesen Eindruck verstärkt noch zusätzlich sein aufmerksamer, fast ängstlicher Blick über seine rechte Schulter. Auf diese Weise lässt Mengs ein erzählendes Moment entstehen, das nichts mit der Präsentation des Königs zu tun hat, sondern in dem der Diener die zentrale Figur einnimmt. König und Diener haben darüber hinaus, anders als noch bei Silvestre, durch die fehlende, vermittelnde Gestalt des zweiten Dieners, keine Beziehung mehr zueinander.

Durch diese Veränderungen bricht die strikte Ordnung – und Zuordnung der einzelnen Figuren zueinander – innerhalb des traditionellen Schemas des repräsentativen Bildnisses auf. Die Darstellung verliert ihre Überzeugungskraft. Der Herrscher ist nicht mehr alleiniges Motiv, der Diener nicht mehr nur Attribut. Der Künstler scheint „nicht mehr von der theatralischen Pose überzeugt [...], die er darzustellen hat.“³⁷²

Ob sich Mengs dieser Schwächen bewusst war, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Der Bozzetto sollte jedenfalls in ein lebensgroßes Porträt in Öl übertragen werden. Inwieweit dabei die im Entwurf vorgelegte Komposition beibehalten werden sollte, kann ebenfalls nicht mehr ermittelt werden, da der Künstler, bedingt durch die Auftragsfülle und verschiedene Schwierigkeiten beim Transport des begonnenen Bildnisses, dieses nicht vollendet hat.³⁷³

³⁷¹ Vgl. dazu auch ebenda, S. 223.

³⁷² Ebenda, S. 102, 223.

³⁷³ Ebenda, S. 222f.

1.3 Die Porträts Maria Josephas

Maria Josepha nimmt als Erzherzogin von Österreich von Beginn ihrer Ehe mit dem sächsischen Thronfolger an eine wichtige Position im königlich-kurfürstlichen Gefüge ein. Ihre Porträts ergänzen das Bild der fürstlichen Bildnismalerei und werden beginnend mit den Werken aus ihrer Prinzessinnenzeit vorgestellt. So kann sowohl der Frage nachgegangen werden, inwiefern die frühen Porträts der jungen Frau für die Belange des Hofes instrumentalisiert werden, als auch, ob und wie sich die Charakteristika ihrer Porträts nach der Regierungsübernahme ändern.

1.3.1 Die Thronfolge (1719-1733)

Die Porträtmalerei Maria Josephas beginnt in Sachsen bereits etliche Jahre vor ihrer besprochenen Darstellung als Polin. So entstehen schon kurze Zeit nach ihrer Ankunft in der neuen Heimat verschiedene Bildnisse, die die junge Frau in ihrer neuen Rolle als kurfürstliche Thronfolgerin in Szene setzen.

Das erste Porträt für den Dresdner Hof (Louis de Silvestre)

Ihr erstes von Silvestre geschaffenes Porträt entsteht 1719 anlässlich ihrer Hochzeit mit dem sächsischen Thronfolger (Abb. II.1.39).³⁷⁴

In einem weitläufigen Innenraum, hinter der, in ganzer Figur und voller Lebensgröße auf einem mit blauem Samt bezogenen Lehnstuhl sitzenden Prinzessin, ragt ein hohes Postament empor. Darauf stehen vergoldete und mit ebensolchen Perlenketten geschmückte Basen zweier gewundener Säulen, um die sich vergoldetes Laub rankt. Dahinter schließt der Raum mit einer blausamtenen, mit gold gemustertem Brokat unterlegten Draperie, die um die Säulen herum in weiten, bewegten Bögen durch den Raum geführt ist. Sie verdeckt fast eine durch kannelierte Pilaster gegliederte Wand, die in der linken Bildhälfte den Blick auf zwei hohe, von mit Säulen flankierten Pfeilern getrennte Durchgänge freigibt. Die Durchgänge führen in einen Park, in dem der Blick des Betrachters am Beginn einer baumbestandenen Allee auf eine marmorne Skulptur auf hohem Sockel trifft.

³⁷⁴ Bereits kurz nach 1719 entstehen einige Kopien des Bildes. Sie werden besprochen bei Marx, 1975, Kat.-Nr. 30a, 30b, S. 65.

Einen Paradeschirm am linken Bildrand verhüllt eine blaue Samt-Draperie mit Goldborte, auf der ein ebenfalls blausamtes Paradekissen mit Goldborte und Quaste liegt. Hierauf präsentiert sich der Kurhut. Zu den Füßen der Prinzessin wird ein Teil des abwechselnd mit roten und blauen Steinen gelegten Bodens sichtbar. Am unteren Saum des Rockes ist eine ihrer Schuhspitzen zu sehen.

Die Prinzessin selbst hält den Blick auf den Betrachter gerichtet. Ihre Wangen und Nase sind gerötet und erwecken den Anschein, als sei Maria Josepha nicht geschminkt. Während ihre linke Hand locker den Knauf der Armlehne umfasst, verweist die rechte mit der Handfläche nach oben und dem ausgestreckten Zeigefinger auf den Kurhut zu ihrer Rechten. Sie trägt ein gold-, kupferfarben und silbergrau gemustertes Brokatkleid mit breitem Spitzenkragen, der ein schmales Dekolleté freilässt. Die dreiviertellangen Ärmel bestehen aus mehreren, gegen einander gesetzten Lagen von Spitze. Um ihre Schultern ist ein rotsamter Hermelinmantel gelegt, der um ihre rechte Seite nach vorn geführt ist und auf ihrem Knie aufliegt. Diese Seite ist mit einer edelsteinbesetzten Agraffe auf Brusthöhe am Kleid befestigt. Auf der anderen Seite fällt der Mantel über die Armlehne des Stuhls bis auf den Boden hinab. Im grau gepuderten Haar, von dem eine lange, perlenumwundene Locke auf ihre rechte Schulter fällt, trägt sie drei mit Diamanten und Perlen besetzte Aigretten, darunter den größten Diamanten Sachsens, den die Figur eines Adlers hält.³⁷⁵ Auch der Stecker des Kleides ist mit Edelsteinen besetzt.

Schon das erste Porträt der Prinzessin ist als Staatsporträt aufgefasst und macht ihren hohen Status deutlich – immerhin ist sie nicht nur von Geburt an Erzherzogin von Österreich, sondern nun auch die Thronfolgerin in Sachsen. Geradezu hoheitsvoll thront sie dementsprechend in einem weitläufigen, prachtvoll und kostbar ausgestalteten Fantasiegemach vor dem Betrachter, dem sie hier erstmals und in lebensgroßer Ganzfigur vorgestellt wird. Die ungeschminkt erscheinende Gesichtsauffassung präsentiert dabei ihre habsburgische Herkunft und dient somit als deutliches Zeichen für die Rangerhöhung, die der polnisch-sächsische Hof durch Maria Josepha erfährt.

³⁷⁵ Ebenda, S. 65.

Die gelungene Werbung um die Kaisertochter wertet August II. als einen Erfolg seiner mit großen Mühen betriebenen Familienpolitik.³⁷⁶ Mit der streng katholischen Maria Josepha ist eine ideale Gemahlin für seinen Sohn gefunden, soll der doch auch die königliche Nachfolge in Polen antreten. Die Schwierigkeiten, die August III durch seine eigene protestantische Frau diesbezüglich entstanden waren und immer noch entstehen, sind somit für seinen Sohn nicht zu erwarten.³⁷⁷ Dazu kommt der nicht unerhebliche Prestigezuwachs für den Dresdner Hof, an dem nun eine Erzherzogin von Österreich zugegen ist. Zumal dieser Rang einmal die Möglichkeit eröffnen wird, die Kaiserwürde nach Sachsen zu holen.³⁷⁸

Sicherlich ist es diesen Aspekten zu verdanken, dass unmittelbar nach ihrer Ankunft in ihrer neuen Heimat das große Staatsporträt Maria Josephas angefertigt und im Schlafzimmer Augusts II. aufgehängt wird.³⁷⁹

Silvestre bietet sich mit diesem Auftrag die Möglichkeit, sein ganzes malerisches Können einzusetzen.³⁸⁰ Sein Talent für große repräsentative Porträts zeigt sich im großartigen Raumkonzept, in der gelungenen Atmosphäre von Eleganz und Pracht, der ausgewogenen Komposition und der deutlich charakterisierten Stofflichkeit – Brokatkleid, Samt, Pelz und Schmuck, alles schimmert in kostbaren Farben. Schwierigkeiten bereitet ihm einzig die Wiedergabe der perspektivischen Verkürzungen, wie ein genauerer Blick auf den linken Arm Maria Josephas deutlich macht. So ist die Gelenksituation des Ellenbogens, der hier noch dazu – und merkwürdigerweise – nicht vom dreiviertellangen Kleidärmel bedeckt ist, nicht korrekt wiedergegeben. Zudem erscheint die Architektur des Lehnstuhls – das Verhältnis von Rückenlehne zu Armlehnen – fehlerhaft.

³⁷⁶ Staszewski, 1996, S. 85-96.

³⁷⁷ Ebenda, S. 18f.

³⁷⁸ Die Formulierung im Ehevertrag sah zwar einen Verzicht auf die Kaiserkrone durch die Wettiner vor, doch nur im Falle der Geburt eines männlichen Thronerben. Vgl. Staszewski, 1996, S. 31, 96.

³⁷⁹ Weigert, 1932, S. 95f [454f].

³⁸⁰ Vgl. dazu auch Marx, Silvestre-Bilder in Moritzburg, 1972, S. 80ff.

Die Prinzessin in Dreiviertelfigur (Louis de Silvestre)

Dem großformatigen ersten Bildnis folgt kurze Zeit später, ebenfalls von der Hand Silvestres, ein in seiner repräsentativen Wirkung reduziertes Porträt, das keine Nachfolge findet (Abb. II.1.40).³⁸¹

In dem Kniestück steht die Prinzessin in einem Innenraum vor dem hohen Postament einer Säule. Eine grüne Samtdraperie mit Goldborte hängt mittig über Maria Josepha herab, ist hinter die Säule geführt und endet zwischen dieser und einem verhüllten Paradiesisch, auf dem der Kurhut aufliegt und dessen sichtbarer Teil den rechten Bildraum im Mittelgrund begrenzt. Im linken Bildteil steht ein Prunksessel direkt hinter der Prinzessin. Zwischen seiner Rückenlehne und der Draperie fällt der Blick auf eine mit Pilastern gegliederte Wand.

Maria Josepha schaut abwesend am Betrachter vorbei. Sie ist in einen rot-goldenen Brokatrock mit floralen Motiven und ein dazu passendes Mieder gekleidet. Zarte Spitze kaschiert den Rand des weiten Dekolletés. Die Pagodenärmel gehen in zweilagige zarte Spitzenvolants über. Das Mieder ist sowohl an der Schneppenkante, als auch entlang des Dekolletés mit Perlen und Diamanten verziert. Dazu trägt Maria Josepha Diamantbroschen an der Armbeuge und einen einzelnen tropfenförmigen Diamanten auf ihrer rechten Schulter. Im Haar, von dem zwei lange Locken auf ihrer rechten Schulter liegen, sind dreiundzwanzig tropfenförmige Diamanten auszumachen, darunter erneut der größte Sachsens, von der Figur eines Adlers gehalten, dazu Perlen. Um ihre Schultern ist ein rotsamter Hermelinmantel gelegt, den sie mit ihrer rechten Hand an einer Diamantenspange vor die Brust zieht. Ihre Linke greift in das weiche Fell des Hermelinmantels, dessen üppige Falten noch über die Armlehne des Stuhls reichen.

Es scheint offensichtlich, dass Silvestre sich hier im Vergleich zu dem ersten Dresdner Bildnis bemüht, ein weniger repräsentatives Porträt der Prinzessin zu schaffen und dem Betrachter stärker ihre Person in eleganter Erscheinung als ihren Rang vor Augen zu führen. So ist das Format wesentlich reduziert, der Bildausschnitt überaus eng gefasst und der Raum, und damit das Dekor, weniger detailliert ausgestaltet. Dadurch

³⁸¹ Es ist bekannt, dass das Bildnis innerhalb der Herrscherfamilie verblieben ist, allerdings ist unbekannt, wo es Aufstellung fand. Die Datierung erfolgt aufgrund des jugendlichen Äußeren Maria Josephas. Vgl. Marx, 1975, S. 66.

rückt die nun stehende statt thronende Prinzessin näher an den Betrachter heran, dessen Aufmerksamkeit sich so stärker ihrer Person zuwendet. Auch fixiert ihn der Blick der Prinzessin nicht mehr, sondern geht leicht abwesend an ihm vorbei, gibt ihm Gelegenheit, sie zu betrachten. Gleichzeitig erscheint Maria Josepha nun der Mode entsprechend geschminkt und nimmt durch die idealisierte Darstellung keinen Bezug mehr auf ihre habsburgische Herkunft. Dennoch besteht kein Zweifel, dass es sich um ein repräsentatives Porträt handelt. Weder wird auf Kurhut, noch auf Hermelinmantel verzichtet. Säule, Paradesessel und Draperie finden erneut, wenn auch eng um die Person Maria Josephas gedrängt, ihren Weg in die Darstellung und widersprechen dem ersten Eindruck, es handle sich um ein Werk im Sinne des Adelsporträts – vielleicht innerhalb einer Schönheiten-Galerie.³⁸² So ist das zweite Bildnis Maria Josephas zwar stärker ihrer Person gewidmet, doch zeigt sich deutlich, wie sehr diese mit ihrer Position verknüpft wird.

Silvestre bemüht sich hinsichtlich der Komposition um einen aufgelockerten Gesamteindruck, gibt die Prinzessin nicht wie zuvor in einer repräsentativen Pose, sondern wie in einem zufälligen Moment der Nachdenklichkeit als modische, elegante Dame wieder. Jedoch bleiben Haltung und Idealisierung die einzigen inoffiziellen Aspekte der Darstellung. Silvestre verwendet für die kostbaren Stoffe dunkle, verhaltene Farben, welche zu einem Eindruck von Ruhe und Ernsthaftigkeit beitragen. Nichts in der Umgebung der Prinzessin verrät Leichtigkeit oder spielerische Unbeschwertheit, die einen privateren, gelösteren Eindruck verstärkt hätten.

Die Kurprinzessin und das Adelsporträt (Rosalba Carriera)

Gegen 1730 entsteht ein Porträt der Kurprinzessin, das erstmals nicht von Silvestre, sondern von der italienischen Malerin Rosalba Carriera angefertigt wird (Abb. II.1.41). Mutmaßlich schuf sie das Werk während ihres Wienaufenthaltes im Jahr 1730. Da jedoch eine entsprechende Reise Maria Josephas nach Wien nicht belegt ist und die Malerin nie nach Sachsen reiste,³⁸³ steht zu vermuten, dass Carriera ein frühes, in Wien befindliches Porträt der Prinzessin als Vorlage für ihr Bildnis gedient hat.

³⁸² Ders., Louis de Silvestre, 2003, S. 187.

³⁸³ Henning, 2007, S. 73.

Eine solche Vermutung erhält zusätzliche Nahrung durch die überaus jugendliche Erscheinung Maria Josephas, die so in keinem der – zumal früheren – Porträts aus Sachsen zu Tage tritt.

Die Prinzessin ist im Format des Brustbildes, vor einem sehr dunklen unbestimmten Hintergrund nach rechts gewandt, in stolzer, aufrechter Haltung dargestellt. Sie blickt den Betrachter aus aufmerksamen blaugrauen Augen direkt an, ihr Gesicht erscheint leicht geschminkt, die Röte der Wangen und Nase verhalten. Sie trägt ein rosé schillerndes Seidenkleid mit floralem Muster und einer Spitzenborte, die das tiefe Dekolleté einfasst. Um die Schultern liegt ein Hermelinumhang, der über der rechten Armbeuge mit einer, mit großen, roséfarbenen Diamanten besetzten Agraffe befestigt ist. Der Pelz ist unterhalb der Brust und unter den linken Arm Maria Josephas nach hinten geführt. Über dem Kleid schmückt je ein Diamantarmband die Oberarme. Das Haar der Prinzessin ist weiß gepudert und vorn in weichen Locken nach oben gesteckt. Am Hinterkopf fällt es herunter – eine einzelne Locke reicht bis auf die Brust. Es ist mit zwei juwelen- und perlenbesetzten Aigretten geschmückt.

Maria Josepha ist hier als sehr junge Frau in auffallend modischer, eleganter Garderobe und mit überaus kostbarem Schmuck präsentiert. Bis auf den mehr als Accessoire verstandenen Hermelinpelz erinnert nichts an der Darstellung an ihre hohe Position als Erzherzogin und Kurprinzessin von Sachsen. So finden sich erstmals keinerlei Insignien oder Dekor. Die Gesichtszüge und damit Maria Josephas Herkunft werden durch die nur verhaltene Röte von Wangen und Nase nicht hervorgehoben. Stattdessen liegt ein deutlicher Schwerpunkt auf der Darstellung des zarten, geradezu kindlichen Äußeren und der malerischen Wiedergabe des Stofflichen, den Kontrasten zwischen der Weichheit des Haares und des Pelzes, der Glätte der Haut und der Härte des Metalls und der Edelsteine. Diese Vorgehensweise weist das Bildnis ganz der Gruppe der Adelsporträts zu.

Überaus gekonnt setzt Carriera Maria Josepha durch starke Kontraste wirkungsvoll in Szene. Der dunkle Hintergrund bildet dabei eine hervorragende Grundlage für die hellen, zarten Rosé-, Weiß- und Silbertöne, in denen die Figur der Prinzessin wiedergegeben ist. Gleichzeitig betonen diese Farben das helle Blaugrau der Augen unter den schweren Lidern und lenken somit die Aufmerksamkeit des Betrachters

auf den klaren Blick der Dargestellten. Gleichzeitig geht von den Kontrasten und den Farben keine kühle oder abweisende Wirkung aus, da Carriera ihnen eine sehr differenzierte Malweise entgensetzt. So charakterisiert sie mit überaus zarten, flüchtigen Pinselstrichen das Haar, den Pelz und die Lichter der Seide. Die Edelsteine und Perlen treten dagegen sowohl in ihrer Größe als auch durch ihre genaue plastische Gestaltung hervor und betonen die Zartheit der Haut und die leicht geröteten Wangen und Lippen der Prinzessin.

So ist das Porträt Carrieras, die nie Gelegenheit hatte, die Charakteristika der sächsischen fürstlichen Porträtmalerei kennen zu lernen, sowohl hinsichtlich seiner unpolitischen, modischen Ikonografie als auch seiner elegant höfischen Atmosphäre und Wirkung einzigartig für die Bildnismalerei Maria Josephas. Es ist deren privatestes Bildnis und erfährt als solches keinerlei Nachfolge. In keinem der späteren Porträts finden sich noch einmal ähnlich prominent Elemente des modischen Adelsporträts.

1.3.2 Die Regierung (1733-1757)

Die 1734 erfolgende Krönung zur Königin von Polen hat keinen unmittelbaren Bildnisauftrag zur Folge, der die neue Position Maria Josephas zur Geltung bringen würde. Das erste Porträt als Königin entsteht erst Jahre nach der Regierungsübernahme.

Das erste Staatsporträt (Louis de Silvestre)

Um 1736 entwickelt Silvestre im Auftrag des Hofes das erste königliche Staatsporträt für Maria Josepha (Abb. II.1.42).

In diesem ist die Königin in stehender, lebensgroßer Ganzfigur in einem klar gegliederten Innenraum nach links gewendet wiedergegeben. Während im linken Hintergrund der Blick in einen Wolkenhimmel wandert, nur unterbrochen von dem großen Stamm eines Baumes, wird dieser Ausblick im rechten Hintergrund durch eine kannelierte Säule verstellt, die auf einer Brüstung stehend die Öffnung ins Freie rahmt. Rechts neben ihr beginnt die Wand mit einem ebenfalls kannelierten Pilaster, den zum Großteil eine, den sichtbaren Raum abschließende, üppige grüne Samtdraperie mit Goldbordüre und Quaste verdeckt. Vor dieser wird die vergoldete Rückenlehne eines rotsamtenen Thronsessels

sichtbar, die von der Figur eines auf ihr kauernenden Adlers mit geöffneten Schwingen bekrönt wird. Die Sitzfläche verdeckt ein Page, der, in leicht nach rechts gebeugter Haltung, den Blick auf die Königin richtet und deren Mantelschleppe trägt. Er ist in ein weißes Hemd und eine mit Quasten verzierte grüne Jacke, die goldene und silberne Streifen aufweist, gekleidet. Seine Haare sind gepudert.

Links neben der Königin steht ein vergoldeter Paradedisch mit Marmorplatte, auf dem ein rotsamtenes Paradekissen liegt. Auf diesem finden Kurhut, Krone, Zepter und Reichsapfel Platz. Der Boden des Raumes wird durch blaugraue, quadratische Steine gebildet, die hellgrau gerahmt sind.

Maria Josepha blickt den Betrachter direkt an, ihre Wangen und Nase überzieht eine deutliche Röte und hebt ihre Gesichtszüge hervor. Sie trägt ein goldenes, mit großen rot-grünen Einzelblumen gemustertes Brokatkleid. Das von Schulter zu Schulter reichende Dekolleté wird durch breite Spitze gerahmt. Die Ärmel bilden mehrere zum Teil gegeneinander gesetzte Lagen Spitze. Das Mieder ist in Form des Steckers mit Perlen und Diamanten bestickt. Am Ausschnitt ist eine mit tropfenförmigen Diamanten verzierte Brosche befestigt. Dazu vervollständigen ein einreihiges Perlenhalsband, Pendeloquen mit Diamanten und ein goldener Schleier, der auf dem gepuderten Haar üppig von Diamanten- und Perlenaigretten gehalten wird, den Schmuck der Königin. Der Schleier fällt den Nacken entlang bis unter den grünlich-blauen Hermelinmantel, der an den Schultern mit Diamantagraffen befestigt ist. An ihrer linken Hüfte finden sich weitere Perlen. Auf der linken Brust verweist der österreichische Sternkreuzorden auf die Herkunft der Königin. Während ihre linke Hand in das Fell des Hermelinmantels greift, hält sie mit der rechten einen geschlossenen Fächer.

Das für das Dresdner Residenzschloss geschaffene Porträt weist sich als vollständiges, klassisches Staatsporträt aus. Sowohl Format, Raumausschnitt und Dekor als auch die Hervorhebung der habsburgischen Gesichtszüge, die Haltung, die kostbare Kleidung und die Hinzufügung der Figur des Pagen lassen den offiziellen Charakter des Werkes klar zu Tage treten. Gleichzeitig vergegenwärtigt Maria Josepha dem Betrachter ihre hohe Herkunft durch das Tragen des österreichischen Sternkreuzordens, wodurch zudem augenfällig auf das schon durch die

Heirat mit August III. bestehende Bündnis mit Österreich angespielt wird. Auf eventuelle Bündnisse mit Russland, wie etwa durch das Tragen des russischen Katharinenordens wird in der vorliegenden Version des Typus' zwar verzichtet. Allerdings findet sich dieser Verweis durchaus in zeitgleichen Varianten für andere Höfe.³⁸⁴ Für die eigene Residenz muss jedoch eine möglichst neutrale Darstellung, eine weniger offensichtliche Demonstration dieser östlichen Verbindung zeitloser und somit vorteilhaft erscheinen.

Die späte Fertigung eines ersten Staatsporträts für Maria Josepha spiegelt den schwierigen Verlauf der Regierung in Polen wider. Die 1734 erfolgte Krönung des Herrscherpaares führt nicht zu einer tatsächlichen Herrschaft, erst 1736, nach dem endgültigen Verzicht des Gegenkandidaten auf die polnische Krone, stabilisiert sich die Regierung der Sachsen.³⁸⁵ Dieser Entwicklung trägt die Entstehung des Porträts der Königin Rechnung, welches somit enger den realpolitischen Gegebenheiten folgt, statt, wie das erste Herrscherporträt Augusts III. (vgl. Abb. II.1.16), dazu beizutragen, diese im Rahmen der Propaganda mitzubestimmen.

Das Porträt zieht zahlreiche Repliken und Varianten nach sich und findet überall dort Aufstellung, wo ein repräsentatives Bildnis Maria Josephas als Königin von Polen und Tochter des österreichischen Kaiserhauses gefragt ist.³⁸⁶

Das ein Jahr später entstehende Bildnis als Polin, auf das bereits näher eingegangen wurde, nimmt dann nicht nur beide politische Anspielungen, Katharinen- und Sternkreuzorden, auf, sondern ergänzt sie noch dazu durch die polnische Kleidung der Königin. Diese Vorgehensweise verschafft dem Bildnis eine weit über die des vorliegenden Porträts hinausgehende politische Ausdruckskraft. Es kann gezielt dort eingesetzt werden, wo man das polnische Volk begeistern oder die Präsentation der vielfältigen Bündnisse und damit der machtpolitischen Bedeutung des Wettinschen Hauses herausstellen will.³⁸⁷ Mit diesen beiden Porträts

³⁸⁴ Vgl. die bei Voisé besprochenen Varianten des Porträts (vgl. 1997, S. 65, 67).

³⁸⁵ Vgl. Kap. II.1.1.1 August III.

³⁸⁶ Vgl. u. a. Abb. II.1.43. Beispiele für in Polen befindliche Varianten zeigt Voisé, 1997, S. 65, 67f.

³⁸⁷ Vgl. dazu auch Gajewski, 1997, S. 280f.

Maria Josephas findet Silvestre für jeden nur möglichen Aufhängungsort eine geeignete Lösung.

Obwohl dieses Staatsporträt Maria Josepha erstmals als Königin präsentiert, stellt es hinsichtlich seiner Komposition keine wirkliche Neuentwicklung dar. Bei einer Gegenüberstellung mit ihrem ersten Porträt für den sächsischen Hof (vgl. Abb. II.1.39), fällt auf, dass die Komposition dem älteren Schema folgt. So befindet sich die Königin in beiden Porträts in einem ähnlich gestalteten Innenraum, der im linken Bildhintergrund eine Öffnung ins Freie zeigt, während im rechten ein oder mehrere Säule und kannelierte Stützen vor einer geschlossenen Wand zu sehen sind. Der Boden besteht in beiden aus großen rechteckigen Platten. Paradetisch und Prunksessel nehmen ebenso gleiche Positionen ein. Die Königin selbst ist zwar im älteren Porträt sitzend gezeigt und mit leicht veränderter Handhaltung. Jedoch wendet sie sich in beiden leicht nach links und blickt den Betrachter in gleicher Kopfhaltung an.

Auch das Bildnis Maria Josephas als Polin (vgl. Abb. II.1.44) folgt grundsätzlich diesem Schema. Einzig die Handhaltungen und die Kopfdrehung weichen von denen der älteren Porträts aus Sachsen ab und führen, wie gezeigt, die Haltung des frühen Porträts aus Österreich weiter (vgl. Abb. II.1.38).

Dieses rigorose Festhalten an älteren Darstellungsweisen lässt wenig Raum für mögliche künstlerische Neuerungen oder Entfaltungen seitens des Malers, dessen bereits festgestellte Schwierigkeiten bezüglich perspektivischer Verkürzungen auch im ersten Staatsporträt wieder deutlich am Arm des Pagen zu Tage treten (vgl. Abb. II.1.42 Detail).

Das Staatsporträt Anfang der Vierzigerjahre (Louis de Silvestre)

Die bisher geschaffenen Porträttypen der Königin sind aufgrund ihrer möglichen inhaltlichen Variationen für jeden Anbringungsort geeignet und werden in passendem Format und Bildausschnitt über Jahre hinweg nachproduziert. Daher erstaunt es nicht, wenn erst Anfang der Vierzigerjahre, im Zuge des Reichsvikariats Augusts III., ein neues, aktualisierendes Bildnis der Königin entsteht (Abb. II.1.46).³⁸⁸

³⁸⁸ „Die Kurfürsten hatten jeweils bestimmte, erblich zugestandene Reichsämter inne. Das Amt des Reichserzmarschalls war dem Kurfürsten von Sachsen bestimmt.“ Vgl. Bäumel, Der Kurhut und das sächsische Kurschwert, 1997, S. 374f.

Auf diesem steht Maria Josepha in Dreiviertelfigur leicht nach links, den Kopf leicht nach rechts gewendet in einem Innenraum und blickt auf den Betrachter. Der Raum ist im rechten Hintergrund durch zwei, auf hohen Postamenten stehenden Säulen begrenzt. Im linken Hintergrund öffnet sich der Blick über einer hohen Brüstung in den Wolkenhimmel. Der Rand der Brüstung und der Raum zwischen den Säulen werden durch eine üppige rote Draperie mit Quasten verschleiert. Am rechten Bildrand ist ein Paradedisch angeschnitten sichtbar, auf dem ein Kissen mit den polnischen Kroninsignien liegt.

Die Königin trägt ein orangefarbenes, goldgemustertes Kleid, dessen ellenbogenlange, eng anliegende Ärmel mit Schleifen geschmückt sind und in zweilagigen üppigen Engageantes enden. Um die Schultern ist der blausamte Krönungsmantel gelegt. Das Haar ist gepudert, je eine lange Haarlocke liegt auf den Schultern. Geschmückt ist Maria Josepha mit dem russischen Katharinenorden an Brust und Hüfte sowie dem österreichischen Sternkreuzorden. Darüber hinaus trägt sie eine Brosche mit tropfenförmigem Perlanhänger am Dekolleté, ein Perlenhalsband und ebenfalls tropfenförmige Aigretten sowie Pendeloquen. Während ihre Linke entspannt über den Rock und den umgeschlagenen Hermelinmantel nach unten hängt, berührt die rechte Hand das Band des Katharinenordens.

Auch mit dem neuen Bildnis fertigt Silvestre ein klassisches Staatsporträt für Maria Josepha an. Umgeben von repräsentativem Dekor präsentiert sich die Königin, ihren Krönungsmantel um die Schultern geführt, die Insignien ihrer Position ausgebreitet, in würdevoller Haltung dem Betrachter. Dabei verweisen ihre Orden erneut auf ihre Herkunft und die politischen Beziehungen ihres Hofes.

Im Gegensatz zu den früheren Porträts wird hier jedoch ein deutlich kleineres Format als in den bisherigen Staatsporträts gewählt, ebenso ist der Bildausschnitt enger (vgl. Abb. II.1.44, II.1.42). Eine zusätzliche Figur, wie die des Pagen oder ein Prunksessel finden nun keinen Platz mehr. Zudem ist die Präsentation der Insignien zurückgenommen, sie sind ein Stück hinter der Königin aufgestellt und werden vom rechten Bildrand angeschnitten. Diese Maßnahmen reduzieren die, zunächst insbesondere durch den Krönungsmantel hervorgerufene, prunkvolle Wirkung, rücken

Maria Josepha näher an den Betrachter heran und lassen sie so nahbarer erscheinen.

Anlass für die Entstehung des neuen Bildnisses ist das von 1740 bis 1742 dauernde Reichsvikariat, während dessen der sächsische Hof einen Großteil der Verantwortung der Kaiserwürde bis zur Wahl eines neuen Kaisers trägt.³⁸⁹ Gleichzeitig ist jedoch bereits der Österreichische Erbfolgekrieg ausgebrochen, innerhalb dessen sich Sachsen um eine Landbrücke nach Polen bemüht. Dieser Situation entsprechend wird im neuen Porträt großer Wert auf die Vorführung des Ranges der Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen gelegt, wobei die verschiedenen festgestellten Reduzierungen in der prunkvollen Wirkung wohl in der schwierigen Zeit der Kriegstage als angemessen empfunden wurden.

Dabei beschreitet Silvestre in künstlerischer Hinsicht hier keineswegs neue Wege. Im Raumschema folgt er stattdessen dem der zuvor gesehenen Porträts der Königin (vgl. z. B. Abb. II.1.42) mit Landschaftsausblick links und Säulen-Draperie-Arrangement rechts. Das bereits gezeigte Prinzessinnenporträt aus Österreich (vgl. Abb. II.1.38) ist dagegen für die Kopf-, Körper- und Armhaltung vorbildhaft, wobei Silvestre Letztere, anders als für das Porträt Maria Josephas als Polin, nicht spiegelt. War beim Bildnis als Polin die rechte Hand noch locker über den Rock gelegt, ist es nun wieder die linke; berührte einstmals die Linke das Ordensband, ist es hier die Rechte.

Silvestres letzter Porträttyp Maria Josephas (Louis de Silvestre)

1743 fertigt Silvestre seinen letzten Porträttypus für Maria Josepha an (Abb. II.1.48).³⁹⁰ Die hier gezeigte, eigenhändige und gut erhaltene Version entsteht als Pendant zu dem bereits besprochenen ebenfalls letzten Silvestre-Bildnis Augusts III.³⁹¹ Sie wurde erst Ende der Neunzigerjahre unter einem Porträt des 19. Jahrhunderts der französischen Königin Maria Leszczyńska entdeckt und freigelegt.³⁹² Ursprünglich war

³⁸⁹ Ebenda.

³⁹⁰ Der Typus ist darüber hinaus noch u. a. durch eine in der Münchner Residenz befindliche Ausschnittkopie in Pastell von Marie Maximillienne de Silvestre, der Tochter Louis de Silvestres, sowie durch verschiedene Stiche erhalten, von denen den qualitativsten Georg Friedrich Schmidt schuf (vgl. Abb. II.1.49). Vgl. dazu auch Lüttichau, 1985, S. 1873. Vgl. dazu auch Röttgen, 1999, Bd. 1, S. 242.

³⁹¹ Vgl. das Bildnis Augusts III. Abb. II.1.31.

³⁹² Picken (u. a.), 2000.

das Porträt ein Geschenk anlässlich der Hochzeit Maria Josephas d. J., einer Tochter Maria Josephas und Augusts III., mit dem Dauphin und so nach Versailles gelangt.³⁹³

Die Königin ist hier in Dreiviertelfigur leicht nach links gewendet im Freien wiedergegeben. Ihr Blick ruht auf dem Betrachter. Hinter ihr teilt eine Brüstung das Bild in zwei Hälften. In der unteren steht links neben Maria Josepha ein verhangener Paradeschrein mit rotsamtem Präsentationskissen – darauf der sächsische Kurhut, die polnische Königskrone sowie Zepter und Reichsapfel. Die obere, von einem blauen Himmel mit rosa Wolken hinterfangene Bildhälfte zeigt links einen roten Arapapagei auf der Brüstung, der an vor ihm liegenden Trauben pickt. Rechts steht – vom Bildrand angeschnitten – eine marmorne Vase mit Relief, welches eine Szene der Jagdgöttin Diana zusammen mit zwei Gefährten und ihren Hunden zeigt.

Maria Josepha selbst präsentiert sich scheinbar ungeschminkt, mit roten Wangen und Nase sowie einem Ansatz zum Doppelkinn. Sie trägt ein weißes, pelzverbrämtes Seidenkleid mit Spitzeneinsatz am Dekolleté, blauen Schleifen an den Armbeugen und Engageantes. Sowohl der russische Katharinenorden als auch der österreichische Sternkreuzorden finden sich auf ihrer linken Brust wieder. Ersterer ist ihr darüber hinaus am roten Band diagonal umgelegt – das Kleinod deutlich sichtbar. Eine am Dekolleté mit einer Agraffe befestigte Perlenkette, reicher Perlen- und Diamantschmuck im ungepuderten Haar sowie ebensolche Pendeloquen vervollständigen ihre Erscheinung. Während sie mit ihrer linken Hand an das Band des Katharinenordens greift, fasst ihre rechte eine Falte des üppigen Rockes.

Das Porträt zeigt die polnische Königin in bisher nicht gekannter Weise. So begegnen dem Betrachter hier einerseits klassische Elemente eines Staatsporträts, wie der Paradeschrein mit den Kroninsignien, reicher Schmuck und kostbare Kleidung sowie die deutlich zur Schau gestellten Orden. Auch treffen wir erneut auf Zeichen der hohen Herkunft der Dargestellten durch die Hervorhebung der habsburgischen Gesichtszüge und den österreichischen Sternkreuzorden. Gleichzeitig finden sich jedoch auch erstmals in einem Porträt aus der Königinnenzeit verschiedene, der

³⁹³ Vorsteher, 2000, S. 1.

Mode der Zeit geschuldete Motive des Adelsporträts. So ist Maria Josepha nicht nur mit ungepudertem, natürlich dunklem Haar zu sehen, sondern präsentiert sich zudem in ungemustertem, hellem Kleid im Freien, mit spielerischen Attributen des Luxus, wie den Trauben und dem Papagei. Letzterer verweist zudem als Symbol für eheliche Treue auf die tatsächlich glückliche Beziehung von Königin und König und deutet darüber hinaus zusammen mit den Trauben als traditionelles christliches Zeichen auf die fromme Lebensweise Maria Josephas.³⁹⁴ Weiterhin verweist das Relief der Vase auf die Jagd, den geliebten Zeitvertreib der Fürstin, und gibt somit eine ihrer persönlichen Vorlieben zu erkennen.

Diese spielerischen und zum Teil stark mit der Persönlichkeit Maria Josephas verknüpften Erweiterungen ihrer bisherigen Ikonografie kontrastieren mit den konventionellen, würdevollen und distanzierenden Elementen der Repräsentation und führen zu einer neuartigen, wenn auch eigentümlichen Mischung aus Staats- und modisch-intimem Adelsporträt. Sie stellen für die Bildnisse Maria Josephas den ersten Versuch dar, das traditionelle Schema mit den Forderungen des neuen Zeitgeistes und Geschmacks nach mehr Individualisierung in Einklang zu bringen. Dass solche Bemühungen gerade zu dieser Zeit anzutreffen sind, noch dazu in einem Porträt für den Versailler Hof, ist dabei kein Zufall. Die Wirren und Entbehrungen des ersten Schlesischen Krieges sind beendet und entlassen Sachsen in eine friedliche Zeit, in der sich die feinsinnige höfische Kultur entfalten kann. Gleichzeitig ist die Adresse die in modischer Hinsicht bedeutungsvollste ganz Europas und bedarf einer entsprechenden Vorstellung des sächsischen Kurfürsten- und polnischen Königspaars.³⁹⁵

Hinsichtlich der Raumkonzeption entspricht das Werk den bisherigen Porträts Maria Josephas. Obwohl sie hier im Freien angetroffen wird, ist doch der Ausblick auf den Himmel rechts von der Vase begrenzt, der Präsentationstisch findet sich erneut links im Bild und die Ausrichtung der Dargestellten ist wieder nach links vorgenommen. Bezüglich der Armhaltung nimmt Silvestre sein Staatsporträt Maria Josephas als Polin zum Vorbild (vgl. Abb. II.1.44), während die Haltung des Kopfes der des ersten Staatsporträts entspricht (vgl. Abb. II.1.42).

³⁹⁴ Pieken, 2000, S. 10.

³⁹⁵ Ebenda, S. 3, 6.

Die Nachfolge Silvestres: Mengs' und Rotaris Porträts Maria Josephas

Nachdem Silvestres nach Paris zurückgekehrt und Anton Raphael Mengs zum neuen Oberhofmaler ernannt worden ist, fertigt Letzterer im Anschluss an sein oben besprochenes Pastellbildnis Augusts III. eines von Maria Josepha an (Abb. II.1.50).³⁹⁶

Die Königin ist hier im Format des Brustbildes nach links gewendet in einem nicht definierten Raum dargestellt. Sie trägt über einem cremefarbenen Seidenkleid mit brilliantenverzierten Schleifen an den Armbeugen und einem rüschen- und spitzenbesetzten Stecker einen blausamtenen Hermelinmantel um die Schultern. Band und Stern des russischen Katharinenordens sowie der österreichische Sternkreuzorden sind über der Brust angesteckt, beziehungsweise um den Körper geführt. Brillantpendeloquen und ein Perlenhalsband sowie eine juwelenbesetzte Aigrette schmücken die Königin zusätzlich. Mit der Aigrette ist ein weißer Spitzenschleier über der Stirn im Haar befestigt. Letzterer umhüllt als eine Art Kopftuch den ganzen Kopf der Königin und endet in einem lockeren Knoten über ihrem Dekolleté.³⁹⁷

Die Darstellung folgt auch hier, wie in Mengs' Porträt für August III., in Ausrichtung von Kopf und Körper sowie der Blickrichtung früheren Bildnissen Silvestres (vgl. z. B. Abb. II.1.42, II.1.48).³⁹⁸ Das einreihige Perlenhalsband, ein am Oberkopf mit Aigretten befestigter Schleier und der um die Schultern gelegte Hermelinmantel finden sich im ersten Staatsporträt wieder, wenn auch der Mantel bei Mengs deutlicher um den Körper der Trägerin geführt ist und der kopftuchartige Schleier aus Spitze besteht. Das ungepuderte, natürlich dunkle Haar der Königin wurde ebenfalls bereits von Silvestre in seinem letzten Bildnis Maria Josephas gezeigt.

Allerdings treten trotz dieser Anklänge an die bisherige Ikonografie der Königin die Unterschiede bei der Gegenüberstellung der Bildnisse stärker hervor. Mengs strebt hier nicht allein eine lebensnähere Schilderung der Person an, wie beim Porträt Augusts III., sondern

³⁹⁶ Röttgen, 1999, Bd. 1, S. 241f.

³⁹⁷ Das Porträt wurde 1999 an das Haus Wettin zurückgegeben, somit war eine Untersuchung am Original leider nicht möglich. Daher wird in der Beschreibung der Farben auf Röttgen Bezug genommen. Vgl. Röttgen, 1999, Bd. 1, S. 241.

³⁹⁸ Marx, Das Bildnis der Königin Maria Josepha von Anton Raphael Mengs, 2001, S. 119. Vgl. dazu auch Röttgen, 1999, Bd. 1, S. 1, 242.

entwickelt darüber hinausgehend eine völlig andere Physiognomie im Vergleich zu den bisherigen Porträts Maria Josephas.³⁹⁹ Die Unterschiede sind derart hervorstechend, dass es schwer fällt, die Dargestellte überhaupt als dieselbe Person zu identifizieren, die aus den Werken Silvestres bekannt ist. Letzterer stellte die Königin stets mit zierlicher Figur und schmalem Gesicht dar. Nase und Augenpartie werden im Vergleich zu Mengs' Darstellung feingliedriger, Lippen voller und, wie auch die Wangen, mal zur Betonung der habsburgischen Gesichtszüge mit ihrer natürlichen Röte, mal zart geschminkt wiedergegeben. Immer erkennt der Betrachter jedoch die der Großartigkeit der herrscherlichen Position geschuldete Idealisierung. Mengs' Königin hingegen ist sehr viel fülliger, mit breitem, geradezu derbem Gesicht, eckiger Stirn und weit auseinander stehenden Augen und kaum erkennbaren Augenbrauen. Die Betonung der Wangen geschieht hier ohne jegliche Idealisierung durch die natürliche Färbung des Inkarnats, kein Puder oder Lippenstift setzt Akzente.

Ziel von Mengs' reduzierter Idealisierung der Physiognomie ist eine verstärkte Fokussierung der tatsächlichen Person der Königin. Ein Vorhaben, dem sich schon Silvestre mit seiner Darstellung für Versailles gewidmet hat (vgl. Abb. II.1.48). Auch dieser personalisierte sein Bildnis der Herrscherin, jedoch indem er auf der typologischen Grundlage von Staats- und Adelsporträt mithilfe zusätzlicher Attribute wie Relief, Früchten und Vogel, auf deren Vorlieben und Eigenheiten einging. Mengs' Verdienst hingegen ist die Ermöglichung eines Verzichts auf sekundäre Quellen zur Verdeutlichung der Persönlichkeit. Bei ihm wird hierzu allein die Physiognomie der Dargestellten in die Pflicht genommen. Als erstes offizielles Bildnis der Königin zeigt Maria Josephas Bildnis somit den Einfluss einer realistischen Strömung der schließlich auch in die fürstliche Bildnismalerei Sachsens eingreifenden Aufklärung.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Wie andersartig Mengs' Herangehensweise an die Fertigung seiner Bildnisse im Vergleich zu Silvestre ist, demonstriert auch eine Porträtstudie der Königin von seiner Hand, die als Vorstudie zu einem nie vollendeten und nicht erhaltenen großformatigen Porträt gedient hat. Sie wirkt auch wie eine Vorstudie zu dem hier vorgestellten Porträt (vgl. Abb. II.1.51). Vgl. dazu auch Marx, 2005, S. 356. und Röttgen, 1999, Bd. 2, S. 242.

⁴⁰⁰ Weber (u. a.), 1999, S. 34.

Jedoch entsteht durch den hier vorgeführten „schonungslosen Realismus“⁴⁰¹ eine deutliche Diskrepanz zum eigentlichen Ziel eines repräsentativen Bildnisses, das Mengs durchaus anstrebt, berücksichtigt man die Wiedergabe der Orden, des Schmuckes und des Hermelins. Doch wird die Dargestellte, immerhin eine Königin, nicht ihrem Rang entsprechend würdevoll und herrschaftlich, stolz und unnahbar – scheinbar ideal – präsentiert.⁴⁰¹ Die kostbare, reiche Kleidung wirkt an der derben Gestalt der Trägerin fast wie eine Verkleidung. „Der Anspruch des Bildnisses und seine Realität stimmen“ nicht mehr überein.⁴⁰² Stattdessen stellt Mengs hier zum ersten Mal in der Ikonografie der Königin scheinbar ihre reale Physiognomie zur Schau. Seiner Vorführung entsprechen die überlieferten Aussagen über das keineswegs schöne Äußere Maria Josephas,⁴⁰³ dem die Strapazen der langen Kriegsjahre, die sie in Dresden verbrachte, zusätzlich zugesetzt haben sollen.⁴⁰⁴

Leider ist nicht bekannt, welchen Eindruck die Darstellung auf die Königin gemacht hat, doch scheint der starke Realismus bereits hinlänglich dem Geschmack der Zeit entsprochen zu haben, da kurze Zeit nach dem Jahr 1755 ein Bildnis Maria Josephas in Dreiviertelfigur in Auftrag gegeben wird, das sich an der Mengschen Physiognomie orientiert und von dem die Königin, überaus zufrieden, verschiedene Repliken in Auftrag gibt.⁴⁰⁵

Der beauftragte Maler ist der Italiener Pietro Antonio Graf Rotari. Er kommt zwischen 1752 und 1753 nach Dresden und verweilt dort bis 1756. Während dieser Zeit fertigt er unter anderem eine Reihe von zehn Porträts, die diejenigen Mitglieder der königlichen Familie abbilden, die gerade in Dresden weilen – unter anderem ein Bildnis der Königin (Abb. II.1.52). Die Serie findet ihre Hängung schließlich nicht nur in der Königlichen Galerie, sondern wird auch zahlreiche Male für die Ausstattung anderer Schlösser kopiert. Leider sind in vielen Fällen, wie

⁴⁰¹ Vgl. Kap. I.1. Der Herrscher als Herrscher.

⁴⁰² Röttgen, 1999, Bd. 2, S. 102.

⁴⁰³ Vgl. Kap. II.1.1.1 August III.

⁴⁰⁴ Hermann, 1766, S. 111, 116, 124. Vgl. dazu auch Ziekursch, 1904, S. 15f. und Schmidt, 1921, S. 230. sowie Seifert, 1989, S. 65.

⁴⁰⁵ Ciancio, 1999, S. 12.

beim Porträt Maria Josephas, keine Originale, sondern lediglich die Kopien sowie verschiedene Miniaturen erhalten.⁴⁰⁶

Ebenso wie Mengs stellt Rotari Maria Josepha mit ungepudertem Haar und Schleier dar, wenn er auch Letzteren in seiner Form verändert. Die Gesichtszüge sind auch hier derber als bei Silvestre (vgl. z. B. Abb. II.1.42), doch geht Rotari mit seinem Realismus nicht so weit wie Mengs. Stirn und Wangen erscheinen schmaler, Wangen und Lippen erhalten eine leichte Rottönung und setzen damit Akzente.

Durch die Darstellung in Dreiviertelfigur erhält das Bildnis mehr Raum für das Dekor als bei Mengs. Zwar hatte Letzterer ebenfalls Orden und kostbare Gewänder wiedergegeben, doch sieht man hier zusätzlich reichen Schmuck, der nicht nur im Haar, sondern auch an den Handgelenken der Königin, so als Perlenarmband mit dem Porträt Augusts III., Verwendung findet. Auch die polnische Königskrone, die auf einem Paradekissen vom rechten Bildrand angeschnitten liegt, ist dargestellt. Eine in ihrer Farbigkeit sehr dezente Draperie und zwei kannelierte Säulen rechts und links im Hintergrund weisen zum einen darauf hin, dass sich Maria Josepha in einem Innenraum befindet, zum anderen auf ihre herrschaftliche Stellung und verstärken auf diese Weise den Eindruck eines repräsentativen Porträts. Gleichzeitig betont das Armband mit dem Bildnis Augusts III. die enge Bindung der Eheleute.

Rotari ist ebenso wie Mengs bemüht, den aufkommenden Realismus in das Konzept des traditionellen Standesporträts einzufügen. Das Bildnis führt dem Betrachter allerdings deutlicher als bei Letzterem die Schwelle vor Augen, an der sich die höfische Kunst zu der Zeit befindet, da hier stärker das herkömmliche Dekor des traditionellen Staatsporträts berücksichtigt wird und somit die Diskrepanz zwischen den klassischen Bestandteilen und der modernen physiognomischen Auffassung noch augenfälliger zu Tage tritt.

Auf diese Weise verweist auch Rotari auf die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche wegführt vom klassischen,

⁴⁰⁶ Marx, Das Bildnis der Königin Maria Josepha von Anton Raphael Mengs, 2001, S. 122.; Weber (u. a.), 1999, S. 7ff, 33ff, 75.

Darüber hinaus findet sich Rotaris Auffassung der Person der Königin in verschiedenen Miniaturen wieder. Einige der Miniaturen bildet der Ausstellungskatalog „Unter einer Krone“ ab. Vgl. hierzu Schmidt und Syndram, 1997, Kat.-Nr. 543, 545, 546.

idealisierenden Standesporträt hin zum realistischen Bildnis der Aufklärung.⁴⁰⁷ Gleichzeitig dokumentieren seine Werke das Ende der Bildnismalerei Maria Josephas und Augusts III.

1.4 Ergebnisse und Schlussfolgerungen

Wie die Untersuchung zeigt, ist die Porträtmalerei des Herrschers und seiner Frau unter August III. von verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkten geprägt. Diese sind insbesondere die Vorführung ihres hohen Standes, der Tradition und der Kontinuität des Wettinschen Herrscherhauses – auch auf Kosten modischer Entwicklungen. Gleichzeitig spielen die Versicherung an die Untertanen, Frieden bewahren zu wollen und die Demonstration der Zugehörigkeit zum polnischen Volk eine bedeutende Rolle. Dabei gehen die Porträts von Maria Josepha und die ihres Mannes Hand in Hand. Sie ergänzen und verstärken sich gegenseitig in ihren Aussagen.

Zur Vermittlung der verschiedenen Inhalte werden dabei für die Bildnisse Augusts III. während der gesamten betrachteten Zeitspanne allein die barocken Porträtkonzepte des Herrscherporträts – als Thronfolger auch des adeligen Standesporträts – als hinreichend passend angesehen und verwendet. Silvestres Bildnisse Augusts II. sowie die frühen Porträts Augusts III. als Thronfolger, geschaffen von Largillière, Silvestre und insbesondere Rigaud, dienen dabei über die gesamte Thronfolge- und Regierungszeit des Kurfürsten und Königs als Vorbilder.

Sie sind es auch, die aufs Deutlichste vorführen, dass die Instrumentalisierung der Porträtmalerei Augusts III. bereits in seiner Thronfolgezeit beginnt. Ziel ist es, neben der Rücksichtnahme auf aktuelle politische Erfordernisse, den Kurprinzen in vielschichtiger Weise als geeigneten Nachfolger zu charakterisieren und dem Publikum vorzuführen.

So zeigen sowohl Silvestre als auch Rigaud und Largillière den Kurprinzen vornehmlich als erfolgreichen Feldherren. Gleichzeitig statten Letztere ihn mit dem dänischen Elefantenorden aus, um die bereits erfolgte Konversion zum katholischen Glauben zu verschleiern und keinen Widerstand unter anderem der protestantischen Partei Sachsens herauszufordern. Ein anderes Beispiel stellt Silvestres Reiterbildnis dar.

⁴⁰⁷ Weber (u. a.), 1999, S. 34.

Es zeigt den Thronfolger bewusst deutlich mit mehr höfischen als militärischen Qualitäten, die ihn für jeden Betrachter erkennbar als vorzügliche Ergänzung seines Vaters präsentieren. Demgegenüber charakterisiert sein einziges Adelsporträt den Thronfolger allein in seiner Rolle als eleganter Höfling.

Ein ähnliches Vorgehen findet sich hinsichtlich der Porträtmalerei Maria Josephas. Auch für sie wird allein das Konzept des Herrscherinnenporträts, genauer des Staatsporträts, mit seinen Möglichkeiten zur Präsentation ihres hohen Ranges als angemessen empfunden. Bemerkenswert ist dabei die sogar in ihren Prinzessinnenbildnissen erfolgende Darstellung des sächsischen Kurhuts. Daneben kennzeichnen Landschaftsausblick und eine oftmals wenig aktuelle, aber überaus prunkvolle Kleidermode die Fürstin. So trägt sie fast grundsätzlich hoch geschlossene Garderobe, statt sich der im Laufe des Jahrhunderts immer freizügiger werdenden Dekolletémode anzupassen. Darüber hinaus findet sich in nahezu allen Staatsporträts eine Betonung ihrer Herkunft, indem ihre habsburgischen Gesichtszüge ungeschminkt präsentiert werden – ohne freilich auf Idealisierung zu verzichten. Die einzige Ausnahme begegnet dem Betrachter in dem Adelsporträt Rosalba Carrieras, das die Prinzessin bis auf reichen Schmuck und elegante, modische Kleidung völlig ohne Insignien ihres Standes vorführt. Doch dieses Werk bleibt ohne Nachfolge und ist vermutlich nicht einmal unter sächsischem Einfluss entstanden.

Die Antrittsporträts des Herrscherpaares entstehen bemerkenswerterweise zu unterschiedlichen Zeiten. Während dasjenige Augusts III. unmittelbar an die Thronbesteigung anschließt und ihn der schwierigen Regierungszeit in Polen entsprechend als militärisch entschlossen, konzentriert und fähig wiedergibt, ergeht der Auftrag für ein Porträt Maria Josephas erst Jahre später nach Klärung der Problematik. Ihr Bildnis erscheint somit weniger bedeutsam für die Festigung der Regierungsgewalt. Dementsprechend gering sind in ihrem Porträt aktuelle politische Bezüge zu konstatieren. In klassischer Weise präsentiert sich Maria Josepha als Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen. Aktuell positive Beziehungen zu Russland, wie sie etwa durch die Abbildung des Katharinenorden anschaulich zu machen wären, werden

nicht vorgeführt, wodurch eine größere Zeitlosigkeit der Darstellung erreicht wird.

Demgegenüber liefern die großen, prunkvollen Staatsporträts, die August III. und Maria Josepha als Polen darstellen, und ihre Gegenüber, die Bildnisse Augusts II. und seiner Frau, für die Regierungszeit des Herrscherpaares besonders eindrucksvolle Beispiele, in denen die permanente Dominanz politischer und dynastischer Ziele vor Augen tritt. In ihnen sind – in exzellenter Weise von Silvestre veranschaulicht – sowohl die Kontinuität und Tradition beherrschende Elemente als auch die Demonstration friedfertiger Absichten, die Wertschätzung des polnischen Volkes sowie die politischen Beziehungen zu Russland und Österreich.

Erst in den nach dem ersten Schlesischen Krieg entstehenden Bildnissen erscheint das strahlende Pathos der Repräsentation, die Kostbarkeit der Erscheinungen des Herrscherpaares um ein Leichtes gedämpft. Entsprechend der neuen, für Sachsen zunächst friedlichen Zeit, in welcher das Land nicht am Österreichischen Erbfolgekrieg teilnimmt und gemäß des sich wandelnden Zeitgeistes, lassen sich König und Königin verhaltener darstellen, Formate und Dekor sind reduziert und spielerische Elemente werden in die Ikonografie eingefügt. Die traditionellen Formen der Veranschaulichung von Herrschaftsanspruch erfahren hier erste Versuche der Neugestaltung und der Individualisierung. Doch bewirken weder das Rokoko noch die Gedanken der Aufklärung einen kompletten Wandel des konservativen barocken Konzepts des sächsischen Herrscherporträts. Sie fügen den Darstellungen lediglich neue Aspekte hinzu, wie zunächst in Silvestres letztem Porträt der Königin, wo zusätzliche Attribute einen sowohl modisch spielerischen als auch individuellen Charakter verleihen – ein Werk, das jedoch explizit für den Versailler, nicht für den eigenen Hof geschaffen wird. Nach Silvestres Weggang zeigt sich dann in Mengs' und Rotaris Bildnissen ein neuer starker physiognomischer Realismus, jedoch ebenfalls unter Beibehaltung des repräsentativen Charakters.

Die Gründe für diese so strikt praktizierte, nahezu homogene Porträtmalerei des Herrscherpaares müssen in erster Linie in den skizzierten politischen Erfordernissen der für Sachsen außerordentlich schwierigen Epoche gesucht werden, in die die Regierungszeit Augusts

III. fällt. Es ist eine Zeit, in der eine fortgesetzte Präsentation der Herrschaftsberechtigung und damit der eigenen Majestät für die Erreichung der eigenen Ziele und – während der Kriegsjahre der Selbstbehauptung – unabdingbare Grundlagen darstellen.

Dabei bleibt für die immer am Konzept des traditionellen repräsentativen Herrscherporträt ausgerichtete Gestaltung der Porträts völlig unerheblich, welcher Maler sie ausführt, sei es der langjährige französische Hofmaler Louis de Silvestre oder sein Nachfolger, der junge, bereits der Generation des Umbruchs zum Klassizismus zuzuordnende Anton Raphael Mengs.

Silvestres zweiunddreißigjährige Karriere, die schließlich bis zur Erhebung in den Adelstand führt, sowie seine einzigartige Position als erster Hofmaler des Herrscherpaares lassen ihn und seine Kunst zur beherrschenden Kraft in der Porträtmalerei unter August III. werden. Eine Tatsache, die schon die rege Auseinandersetzung vieler Malerkollegen seiner eigenen und der nachfolgenden Generation in Sachsen mit seinem Werk veranschaulicht. Diese Bedeutung erlangt er, weil sein malerischer Vortrag in gestalterischer, farblicher sowie inhaltlicher Hinsicht vollkommen mit dem Konzept des barocken Staatsporträts übereinstimmt, er dieses mithilfe von Rigauds und Largillières Vorbild umsetzt und damit den Wünschen der Auftraggeber entspricht. Dabei verleiht er, seinen eigenen künstlerischen Fähigkeiten entsprechend, selbst seinen Räumen einen überaus prachtvollen repräsentativen Charakter und formt sie so zu selbstständigen Attributen des Dargestellten. Hinzu kommt eine in seinen hervorragenden Werken, wie den Porträts des Herrscherpaares als Polen, leuchtende, satte Farbigkeit, wodurch er den für ihn charakteristisch klaren Aufbau seiner Kompositionen zusätzlich unterstützt. Gleichzeitig gelingt es ihm immer wieder, außergewöhnlich gelungene Elemente aus den Werken anderer Maler in seine Bilder einzubinden und auf diese Weise eigene Schwächen in Komposition, anatomischer Wiedergabe und Lebendigkeit zu kompensieren.

Als Mengs Silvestres Position übernimmt und Porträts des Herrscherpaares anfertigt, entsprechen sie hinsichtlich ihres Bildaufbaus ebenfalls der barocken Tradition. Silvestres Werke dienen ihm offensichtlich als Vorbild. Dennoch zeigen Mengs' Porträts deutlich, wie weit das ursprüngliche Konzept des Herrscherporträts überholt ist. So

kontrastiert die seiner eigenen künstlerischen Auffassung entsprechende physiognomische Darstellung scharf mit dem idealen Abbild im Staatsporträt. Die deutlich werdende Diskrepanz, die sich schließlich auch in den Nachfolgewerken Rotaris wiederfindet, wird jedoch von den Auftraggebern nicht als negativ empfunden, zu sehr hat sich der allgemeine Geschmack bereits von der einst als unabdingbar betrachteten Idealisierung entfernt.

So zeigt sich trotz des strikten Festhaltens des Herrscherpaares an der gestalterischen Tradition der barocken Herrscherdarstellung wie sehr die Künstler ihre, wenn auch begrenzten Möglichkeiten bei der Umsetzung nutzen und ihre eigenen künstlerischen Vorstellungen und Fähigkeiten einbringen.

Nach dem Ende des für die Wettiner und ihr Reich katastrophalen österreichischen Erbfolgekrieges, insbesondere des Siebenjährigen Krieges, geht für Sachsen „ein königliches Zeitalter zu Ende, ein bürgerliches“⁴⁰⁸ bricht an und die alles beherrschende inhaltliche Grundlage der Porträtmalerei für August III. und Maria Josepha verblasst: Das fürstliche Porträtkonzept des Barock verliert in Sachsen daraufhin endgültig seinen absoluten Status.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Marx, Barocke Porträtmalerei in Dresden, 1997, S. 278.

⁴⁰⁹ Ders., Barocke Malerei in Dresden, 1985, S. 27.

2. Bayern

2.1 Biografische Darstellungen

2.1.1 Karl VII. Albrecht

Der spätere Kaiser Karl VII. wird als Karl Albrecht am 6. August 1697 in Brüssel geboren. Als ältester Sohn des bayerischen Kurfürsten Max II. Emanuel und dessen zweiter Frau Therese Kunigunde, Tochter des polnischen Königs Jan III. Sobieski, ist er nach dem Tod seines älteren Halbbruders für die Nachfolge als Kurfürst von Bayern bestimmt.⁴¹⁰

Bis zu seinem siebten Lebensjahr wird Karl Albrechts Kindheit und Erziehung ganz von den Wünschen der Eltern bestimmt. Doch folgen problematische Jahre für die Kinder des Kurfürstenpaares. Max Emanuel kämpft im Spanischen Erbfolgekrieg auf Seiten der Franzosen gegen Österreich. Nach seiner Niederlage bei Höchstädt 1704 muss er nach Frankreich ins Exil gehen. Therese Kunigunde übernimmt zunächst die Regierung in Bayern.⁴¹¹ Nachdem sie Anfang 1705 nach Venedig abreist, um sich mit ihrer Mutter zu beraten,⁴¹² besetzen österreichische Truppen unter dem neuen Kaiser Joseph I., einem persönlichen Feind Max Emanuels, Bayern und ihr wird die Rückkehr verweigert. So verbringt sie wie ihr Gatte die Jahre bis zum Ende des Krieges 1714 im Exil.⁴¹³

Für Karl Albrecht und seine Geschwister beginnt eine schwierige Zeit. Sie leben unter der Aufsicht des kaiserlichen Administrators in Bayern, Maximilian Carl Reichsgraf von Löwenstein und Wertheim.⁴¹⁴ Zwar wird für die bayerischen Prinzen gut gesorgt und ihnen bleibt ein Teil ihres

⁴¹⁰ Rall, 1986, S. 156.

Joseph Ferdinand, erster Sohn Max Emanuels und dessen erster, 1692 verstorbener Ehefrau, Marie Antonie von Habsburg, stirbt bereits 1699. Die übrigen neun Geschwister Karl Albrechts entstammen der Verbindung mit Therese Kunigunde. Vier davon sterben bereits im Kindesalter. Die älteste Schwester, Maria Anna Karolina, lebt von 1696 bis 1750. Sie geht als Nonne ins Angerkloster in München. Philipp Moritz, 1698 geboren, stirbt bereits 1719. Ferdinand Maria lebt von 1699 bis 1738, Clemens August von 1700 bis 1761 und Johann Theodor von 1703 bis 1763. Die letzten drei werden Geistliche. Vgl. Hartmann, 1985, S. 19f, 354, 357ff, 361. und Hansmann, 2002, S. 15.

⁴¹¹ Hartmann, 1985, S. 20f. Dazu auch Koch, 1986, S. 55.

⁴¹² Schmidt begründet die Reise der Kurfürstin nach Venedig hingegen mit ihrem Wunsch, am dortigen Karneval teilzunehmen. Vgl. Schmidt, 1892, S. C.

⁴¹³ Hartmann, 1985, S. 21f.

⁴¹⁴ Ebenda, S. 22. Vgl. dazu auch Boenisch, 2000, S. 23.

Hofstaats erhalten, wie ihr Erzieher, der sie seit 1701 unterrichtende Egon Joseph Wilhelm, Probst von Mattighofen.⁴¹⁵ Auch gibt der Kaiser selbst Order, „daß den kurfürstlichen Prinzen an ihrer Erziehung und Bedienung, auch anderen Notwendigkeiten nichts abgehe, noch im geringsten etwas Widriges, sondern vielmehr alle gebührende Ehr und Höflichkeit erzeiget werden.“⁴¹⁶ Doch trotz aller Zugeständnisse und Versprechungen werden die Kinder von vielem Vertrauten abgeschirmt. Nach der 1706 erfolgenden Verhängung der Reichsacht über den Vater, dürfen sie nicht einmal mehr die Namen ihrer Eltern aussprechen.⁴¹⁷

Im gleichen Jahr folgt eine weitere Verschärfung der Situation, als der Kaiser die drei ältesten Wittelsbacher aus ihrer Heimat erst nach Klagenfurt und 1711 nach Graz bringen lässt.⁴¹⁸ Allerdings erfahren sie auch auf österreichischem Boden eine formvollendete Behandlung. So stehen sie zunächst unter der Oberaufsicht des „Obristburggraff“ von Rosenberg, der die Jungen wohlwollend behandelt.⁴¹⁹ Unter Kaiser Karl VI. wird in Graz ihr Hofstaat vergrößert,⁴²⁰ sie dürfen Kontakt zum dortigen Adel pflegen und etwa achtzig Lehrer kümmern sich um ihre Ausbildung.⁴²¹ Karl Albrecht lernt schnell, ist eifrig und schon früh in der Lage, sich in Diskussionen zu behaupten. Der Kaiser steht ihm wohlwollend gegenüber und verleiht ihm nach Kriegsende im Februar 1715 als Zeichen seiner Gunst erneut den im Zusammenhang mit der Ungnade seines Vaters entzogenen Orden vom Goldenen Vlies. Es wird erstmals von der Vermählung des bayerischen Thronfolgers mit einer Nichte des Kaisers gesprochen und Karl Albrecht von vielen als möglicher Erbe der österreichischen Lande betrachtet.⁴²²

Jetzt, nach Kriegsende, kann die ganze Familie wieder nach Bayern zurückkehren und trifft fast zehn Jahre nach ihrer Trennung erstmals wieder zusammen.⁴²³ Der klar geordnete Tagesablauf der Prinzen ändert sich allerdings zunächst kaum. Besonders Karl Albrecht war schon unter

⁴¹⁵ Schmidt, 1892, S. CII f. Dazu auch Hüttl, 1976, S. 479ff. und Hartmann, 1985, S. 22.

⁴¹⁶ Zitiert nach Boenisch, 2000, S. 23f.

⁴¹⁷ Schmidt, 1892, S. CII. Dazu auch Braubach, 1931, S. 44. und Boenisch, 2000, S. 23f.

⁴¹⁸ Hartmann, 1985, S. 23.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 24.

⁴²⁰ Koch, 1986, S. 55.

⁴²¹ Hartmann, 1985, S. 25.

⁴²² Ebenda, S. 20f, 26f.

⁴²³ Koch, 1986, S. 55.

Karl VI. „in Jurisprudenz, Eloquenz, Geschichte, Mathematik, Fortifikation, Ethik und Politik unterrichtet“ worden.⁴²⁴ Nun stehen zudem neben Musizieren, Fechten und Tanzen auch Französisch, Italienisch und Latein sowie an den Samstagnachmittagen biblische Geschichte auf dem Lehrplan.⁴²⁵ An Sonn- und Feiertagen beschäftigen sie sich mit Zeitunglesen, Architektur, Poesie, Kosmografie, Arithmetik, Logik, Physik, Philosophie und „anderen solchen leichtern und zu ergötzlichkeit dienenden Scientien.“⁴²⁶ Max Emanuel besteht zusätzlich darauf, dass seine Söhne neben Ritter- und Ballspielen vor allem „in dem Waidtwerch, schiessen aus der Feur Röhren, Fischen und dergleichen sachen, welche zwar zu einer diversion angesehen, aber die Persohn zu grösseren sachen langsamer machen, erlustiget werden mögen“.⁴²⁷

Karl Albrechts Unterricht endet offiziell mit seinem achtzehnten Geburtstag am 16. August 1715. Nach gelungenen Prüfungen vor seinen Eltern, Lehrern, dem Adel und einigen der höchsten Würdenträger des Landes gilt er als volljährig und geht für fast neun Monate auf Kavaliertour.⁴²⁸

Gemeinsam mit seinen Brüdern Philipp Moritz, Ferdinand Maria und Clemens August sowie dreiundsechzig weiteren Begleitpersonen beginnt die Reise am 3. Dezember 1715 in München. Das erste Ziel ist Altötting mit seinem Marienheiligtum. Über Salzburg geht es anschließend für Karl Albrecht allein weiter nach Innsbruck. Im Anschluss daran besucht er die größeren Städte Oberitaliens, darunter Padua, Verona, Bozen und Vicenza. Schließlich erreicht er Anfang Februar Venedig. Neben zahlreichen offiziellen Verpflichtungen lernt er hier während des Karnevals den gleichaltrigen sächsischen Thronfolger Friedrich August kennen. Beide verstehen sich gut und unternehmen viel gemeinsam.⁴²⁹ Im März wird die Reise über Ferrara und Modena bis Loreto und schließlich zum nächsten Hauptziel – Rom – fortgesetzt. Der Aufenthalt hier wird nur unterbrochen durch eine zweiwöchige Reise nach Neapel.⁴³⁰ Neben den

⁴²⁴ Schmidt, 1892, S. CIV.

⁴²⁵ Ebenda, S. CVIIf.

⁴²⁶ Zitiert nach Boenisch, 2000, S. 32.

⁴²⁷ Ebenda.

⁴²⁸ Hartmann, 1985, S. 28f, 36.

⁴²⁹ Ebenda, S. 30ff, 33. Vgl. dazu auch Staszewski, 1996, S. 79.

⁴³⁰ Hartmann, 1985, S. 34.

verschiedenen Audienzen bei Papst Clemens XI. beeindruckten den Prinzen besonders nachhaltig die zahllosen Bau- und Kunstwerke, die er besichtigt sowie die Feste, an denen er teilnimmt. Die Rückreise führt unter Anderem über Florenz, Pisa, Livorno und Genua, Mailand, Verona und schließlich über Innsbruck zurück nach München.⁴³¹

Nach seiner Rückkehr widmet sich Karl Albrecht militärischen Studien und Übungen und wird von seinem Vater in die Regierungsgeschäfte eingeweiht.⁴³² Schließlich soll er gemeinsam mit seinem Bruder Ferdinand Maria, dem Kaiser bei seinem Kampf gegen die Türken in Belgrad beistehen. Zweimal begibt er sich an die Front und wird in Kämpfe verwickelt.⁴³³ Auf dem Weg macht er beide Male Halt in Wien, um Kontakte zu knüpfen. Stets erweist ihm das Kaiserhaus während seiner Aufenthalte besondere Aufmerksamkeiten.⁴³⁴

Währenddessen wird die schon lange gewünschte Verbindung Karl Albrechts mit Maria Amalia, der zweiten Tochter des verstorbenen Kaisers Josephs I. und dessen aus dem Hause Brandenburg-Lüneburg stammenden Gattin, Kaiserin Wilhelmine Amalie, vorbereitet.⁴³⁵

Maria Amalia wird am 22. Oktober 1701 in Wien geboren.⁴³⁶ Ihre Erziehung ist vom Wunsch der Eltern geprägt, ihr und ihrer Schwester den katholischen Glauben näher zu bringen.⁴³⁷ So besucht Maria Amalia regelmäßig Kirchen und Klöster, Gottesdienste und Andachten.⁴³⁸ Sie gilt als sehr fromm und unterstützt zahlreiche Orden und Klöster.⁴³⁹ Den während ihrer Erziehung gelernten Umgang mit ihrer Religion behält sie ihr Leben lang bei. So verbringt sie unter anderem jedes Jahr mehrere Tage im Kloster der Karmeliterinnen und gründet schließlich sogar „ein eigenes Haus für geistliche Uebungen“.⁴⁴⁰

Ihr Unterricht in Wien sieht darüber hinaus Unterweisungen in Musik, Latein, Französisch und Italienisch vor. Alle diese Sprachen beherrscht sie

⁴³¹ Ebenda, S. 35f. Dazu auch Rall, 2006, S. 601.

⁴³² Hartmann, 1985, S. 37ff, 41f.

⁴³³ Ebenda, S. 38f. dazu unter anderem auch Koch, 1986, S. 55.

⁴³⁴ Hartmann, 1985, S. 37ff.

⁴³⁵ Rall, 1986, S. 156.

⁴³⁶ Dufréne, 1757, S. 1.

⁴³⁷ Waitzmann, 1838, S. 4.

⁴³⁸ Hermann, 1766, S. 6.

⁴³⁹ Waitzmann, 1838, S. 4, 63-76.

⁴⁴⁰ Sörtl, 1854, S. 114. Dazu auch Rall, 2006, S. 603.

fließend.⁴⁴¹ Sie wird als „eine sehr temperamentvolle und aufgeschlossene Person von kleiner Statur“ beschrieben. Sie liebt die Jagd, die Politik und ihre Hunde.⁴⁴² Ihr naturverbundenes Wesen erregt „in mehrfacher Hinsicht bei einigen ihrer Hofdamen Verwunderung und Kritik.“⁴⁴³ So genießt sie es, sich entgegen der herrschenden Mode in der Öffentlichkeit ungeschminkt zu zeigen und ist eine leidenschaftliche Köchin.⁴⁴⁴ Gleichzeitig gilt sie als „sanftmüthig, demüthig, gehorsam, bescheiden“ und wird gerühmt für ihre „ausgezeichnete Schönheit“.⁴⁴⁵

Durch eine Verbindung zwischen ihr und dem bayerischen Thronfolger rückt aus bayerischer Sicht die Möglichkeit, selbst in die Kaiserliche Thronfolge zu gelangen, stärker in den Blickpunkt,⁴⁴⁶ zumal die Töchter Karls VI. „mit zwei Brüdern aus dem Hause Lothringen-Toskana“ vermählt werden, „die in der Hierarchie der Dynastien im Reich deutlich unter Bayern und Sachsen“ stehen.⁴⁴⁷

Aus österreichischer Sicht gilt es nun jedoch, sich gegen die dann umso stärker berechtigten Erbansprüche abzusichern. Erst nach dem vollständigen Verzicht Karl Albrechts und Maria Amalias auf jegliche Erbansprüche und deren Beitritt zur Pragmatischen Sanktion, wird die Verbindung offiziell.⁴⁴⁸

Am 5. Oktober 1722 findet die Vermählung Karl Albrechts mit Maria Amalia in Wien statt. Der bayerische Thronfolger erscheint bemerkenswerterweise persönlich, statt sich, wie sonst üblich, vertreten zu lassen. Noch dazu reist er mit ungeheurem Aufwand. Es folgen besonders in Bayern prunkvolle Festlichkeiten.⁴⁴⁹

In politischer Hinsicht wird es eine gelungene Verbindung. Maria Amalia unterstützt ihren Gatten bei seinen politischen Unternehmungen,

⁴⁴¹ Waitzmann, 1838, S. 5.

⁴⁴² Hartmann, 1985, S. 47f. Vgl. dazu auch Stahl, Maria Amalia, 1986, S. 221.

Maria Amalia stirbt elf Jahre nach ihrem Mann am 11. Dezember 1756 in München. Vgl. ebenda, S. 219.

⁴⁴³ Scholz, 1994, S. 37.

⁴⁴⁴ Ebenda.

⁴⁴⁵ Waitzmann, 1838, S. 4.

⁴⁴⁶ Rall, 1986, S. 156.

⁴⁴⁷ Press, 1989, S. 69f.

⁴⁴⁸ Hartmann, 1985, S. 43. Vgl. dazu auch Kraus, 1986, S. 77.

⁴⁴⁹ Koch, 1986, S. 55.

Eine ausführliche Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten findet sich bei Hartmann, 1985, S. 43-48.

allen voran seinem Kampf um die Kaiserkrone.⁴⁵⁰ Sie und Karl Albrecht verbinden verschiedenste gemeinsame Interessen und ein „verwandtes Naturell“.⁴⁵¹ Aus ihrer Ehe gehen sechs Kinder hervor.⁴⁵² Dennoch scheint die Verbindung für die Jungvermählte in privater Hinsicht auch negative Seiten zu haben. So gibt es verschiedene Hinweise auf eheliche Gewalt seitens Karl Albrechts gegen seine Frau.⁴⁵³

Im September 1725 reist Karl Albrecht mit seinen Brüdern anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten Ludwigs XV. nach Paris und Versailles. Die dort verbrachten Wochen nutzt der bayerische Thronfolger dazu, die Kontakte zur französischen Regierung enger zu knüpfen und verschiedene Verhandlungen persönlich zu führen.⁴⁵⁴

Nach seiner Rückkehr erkrankt Max Emanuel schwer. In seinen letzten Tagen verbringt er viel Zeit mit seinem ältesten Sohn und spricht mit ihm über die politische und finanzielle Lage des Landes.⁴⁵⁵ Max Emanuel stirbt am 26. Februar 1726 in München.⁴⁵⁶ Aufgrund eines Trauerjahrs für den Vater findet die Erbhuldigung Karl Albrechts erst im April des folgenden Jahres statt. Das mittlerweile getrübt Verhältnis zu Kaiser Karl VI. führt dazu, dass dieser weitere sieben Jahre wartet, bis er den formalen Akt der Lehensübertragung vornimmt.⁴⁵⁷

Bayerns Situation ist bei Karl Albrechts Regierungsantritt besonders in finanzieller Hinsicht äußerst prekär. Max Emanuel und seine Regierung hinterlassen Schulden in Höhe von nahezu siebenundzwanzig Millionen Gulden.⁴⁵⁸

⁴⁵⁰ Rall, 2006, S. 602f.

⁴⁵¹ Stahl, Maria Amalia, 1986, S. 221. Dazu auch Hartmann, 1985, S. 47f.

⁴⁵² Die älteste Tochter Maria Antonia Walpurga wird 1724 geboren, sie heiratet den späteren Kurfürsten von Sachsen, Friedrich Christian. 1725 folgt die Geburt Theresia Benedictas, die 1743 stirbt. 1727 wird Maximilian Joseph geboren, der spätere Nachfolger Karl Albrechts. 1728 erfolgt die Geburt Joseph Ludwig Leopolds, der 1733 verstirbt. Maria Anna Josepha wird 1734 geboren. Sie heiratet später den Markgrafen von Baden-Baden, Ludwig Georg. 1739 folgt die Geburt Maria Josepha Antonias, der späteren Gattin Kaiser Josephs II. Vgl. ebenda, S. 69. und Rall, 2006, S. 605f.

⁴⁵³ Reiser, 1978, S. 161.

⁴⁵⁴ Hartmann, 1985, S. 49ff.

⁴⁵⁵ Staudinger, 1909, S. 1f. und Hartmann, 1985, S. 51.

⁴⁵⁶ Ebenda.

⁴⁵⁷ Ebenda, S. 56f, 89f.

⁴⁵⁸ Ebenda, S. 92. Dazu auch Glaser, 1992, S. 34.

Eine erste Amtshandlung des neuen Kurfürsten betrifft die Umbildung der Regierung. Wichtige Ämter werden mit Vertrauten Karl Albrechts besetzt.⁴⁵⁹ 1729 gründet er den Hausritterorden vom Heiligen Georg neu,⁴⁶⁰ um einerseits „den Adel Kurbayerns eng an den Hof zu binden und auf die Person des Kurfürsten als des Ordenssouveräns zu verpflichten“⁴⁶¹ und um andererseits „auf seine in diesem Orden tätigen Vorväter zu verweisen“.⁴⁶² Zweck des Ordens ist „die Verteidigung des christkatholischen Glaubens und Ausübung der Werke der Barmherzigkeit“. Karl Albrechts älteste Söhne, Maximilian Joseph und Joseph Ludwig sowie sein Bruder Herzog Ferdinand werden zu Großpriorien ernannt.⁴⁶³

Darüber hinaus versucht Karl Albrecht in der Folgezeit durch umsichtige Rationalisierungsmaßnahmen den Staatshaushalt zu sanieren.⁴⁶⁴ Seiner Regierung gelingt es, insgesamt sieben Millionen zu tilgen. Doch in den Dreißigerjahren, als ein Aussterben der männlichen Linie der österreichischen Habsburger immer wahrscheinlicher wird, gibt Karl Albrecht die Schuldentilgung zugunsten eines konsequent geführten Kampfes um die Kaiserkrone auf.⁴⁶⁵ Dieser Kampf steht einer sparsamen Hofhaltung entgegen, erfordert er doch „unausgesetzte Rüstung, verstärkte Repräsentation und Prachtentfaltung“.⁴⁶⁶

Letzteres Vorgehen zusammen mit einem Festhalten an traditionellen Formen geht Hand in Hand mit der allgemeinen Reaktion im Süden des Römischen Reiches auf die sich allmählich ausweitende Aufklärungsbewegung und unterstützt die nun zunehmende Ausbreitung des Rokokos in den Residenzen, Adelspalästen, Kirchen und

⁴⁵⁹ Hartmann, 1985, S. 87.

⁴⁶⁰ Offiziell handelt es sich hierbei zwar um eine „Wiederbegründung eines bereits zur Zeit der Kreuzzüge bestehenden Ritterordens“. Tatsächlich ist es aber schon aufgrund der nun „auf den Geburtsadel beschränkten“ Mitglieder eine Neugründung. Vgl. Seelig, 1979, S. 1682.

Karl Albrecht folgt mit der Neugründung den Plänen seines Vaters. Vgl. Baumgartner und Seelig, 1979, S. 15.

⁴⁶¹ Seelig, 1979, S. 1682.

⁴⁶² Fuchs, 1999, Bd. 2, S. 171.

⁴⁶³ Schmidt, 1892, S. CXVIII. Vgl. auch Baumgartner und Seelig, 1979, S. 19.

⁴⁶⁴ Hartmann, 1985, S. 92.

⁴⁶⁵ Ebenda, S. 91-95, 108.

⁴⁶⁶ Staudinger, 1909, S. 1f.

Bürgerhäusern Bayerns.⁴⁶⁷ Für Karl Albrecht ist dies der Stil seiner Zeit.⁴⁶⁸ So etabliert „er in Fortsetzung der Traditionen Max Emanuels, der die unbeschwerte Eleganz der Salonkultur von Versailles in München eingeführt hatte, einen höfischen Stil, der sich in einer gewissen Intimität erfüllte.“⁴⁶⁹ Das Rokoko erreicht, wenn auch nicht hinsichtlich der Porträtkunst, „unter Karl Albrecht seine Höchstform und künstlerische Vollendung.“⁴⁷⁰ Das strenge Zeremoniell erfährt erste Lockerungen,⁴⁷¹ das Pathos der idealistischen Fresken weicht einer mehr subtilen Eleganz.⁴⁷² Der Hof des neuen Kurfürsten gilt als galantester und gepflegtester des Reiches. 1741 zählt er 1360 Personen.⁴⁷³

Ein solcher höfischer Aufwand erklärt sich insbesondere durch den unausgesetzten Zwang zur Prachtentfaltung. Schließlich gilt es, sich dem österreichischen Hof als ebenbürtig zu demonstrieren.⁴⁷⁴ Dem entsprechen auch die Bauvorhaben des neuen Kurfürsten.⁴⁷⁵ So werden unter seiner Regierung zunächst die noch vom Vater begonnenen Baumaßnahmen in der Münchner Residenz fortgesetzt. 1730 entstehen unter der Führung François Cuvilliers' d. Ä. als neue Glanzleistung die sogenannten „Reichen Zimmer“, womit der Hof schließlich Räume aufweist, die eines zukünftigen Kaisers würdig wären. 1734 bis 1739 wird Schloss Amalienburg im Nymphenburger Garten als Gegenüber zur Magdalenenklause errichtet.⁴⁷⁶ Ein Lustschloss, das mit seiner Küche und den eigens für die Hunde ausgestatteten Räumen völlig auf die Bedürfnisse der Gemahlin Karl Albrechts, Maria Amalia, zugeschnitten wird.⁴⁷⁷

„Karl Albrechts Bestreben, den Machtanspruch im höfischen Leben sinnfällig zu machen, ließ ihn zu einem herausragenden Bauherrn und

⁴⁶⁷ Hartmann, 1985, S. 70.

⁴⁶⁸ Rall, 1986, S. 158.

⁴⁶⁹ Straub, 1994, S. 151f.

⁴⁷⁰ Hartmann, 1985, S. 71.

⁴⁷¹ Ebenda, S. 68.

⁴⁷² Straub, 1994, S. 151f.

⁴⁷³ Hartmann, 1985, S. 68, 70.

⁴⁷⁴ Elhardt, 1996, S. 18.

⁴⁷⁵ Imhof, 1979, S. 11.

⁴⁷⁶ Schmidt, 1989, S. 21.

⁴⁷⁷ Scholz, 1994, S. 37.

Förderer der Künste werden.“⁴⁷⁸ Angestrebtes Ideal und Wirklichkeit nähern sich unter seiner Regierung so sehr einander an, dass man sie kaum mehr unterscheiden kann.⁴⁷⁹

Sein Machtanspruch beziehungsweise sein Streben nach dem Kaisertitel ist in der Politik der Wittelsbacher nichts Neues. Schon unter Max Emanuel findet sich dieser Gedanke.⁴⁸⁰ „Die Politik Karl Albrechts [...] fand [...] in den hochgesteckten Anschauungen Max Emanuels ihre Grundlage“.⁴⁸¹ Und so beginnt der neue Kurfürst sogar mit der Planung einer Stadt, die nach ihm „Carlsstadt“ benannt werden soll. Ausgangspunkt soll Schloss Nymphenburg sein. Hinzu treten das von Karl Albrecht davor in Auftrag gegebene Rondell mit den zehn Pavillons sowie der verlängerte Kanal. Allerdings werden tatsächlich „nur sechsundzwanzig Häuser an den beiden Auffahrtsalleen entlang des Kanals verwirklicht“.⁴⁸²

In den Dreißigerjahren gelingt es Karl Albrecht, sich für sein politisches Vorhaben, selbst Kaiser zu werden, die Unterstützung Frankreichs, Spaniens, Sachsens und der Pfalz zu sichern.⁴⁸³ Als Kaiser Karl VI. 1740 tatsächlich ohne männlichen Erben stirbt, gilt Karl Albrechts Anspruch im Reich als Erfolg versprechend.⁴⁸⁴ Zunächst protestiert er offiziell gegen den Regierungsantritt Maria Theresias, der ältesten Tochter des verstorbenen Kaisers, und ihre Verletzung der Sukzessionsordnung sowie der Rechte Bayerns.⁴⁸⁵ Mit der Pfalz einigt er sich auf eine gemeinsame Ausübung des Reichsvikariats neben Sachsen und setzt es „gezielt für seinen Wahlkampf zur Kaiserkrone ein“, wodurch

⁴⁷⁸ Koch, 1986, S. 55.

⁴⁷⁹ Straub, 1994, S. 151f.

⁴⁸⁰ Hammerstein, 1986, S. 52.

⁴⁸¹ Hartmann, 1985, S. 107.

⁴⁸² Valentin (u. a.), 1980, S. 388.

⁴⁸³ Hammerstein, 1986, S. 53. und Elhardt, 1996, S. 18.

Bereits am 20. Februar 1714 hatte Max Emanuel mit Ludwig XIV. einen Vertrag geschlossen, in dem es um Unterstützung für Bayern im Fall des Erlöschens des habsburgischen Mannesstammes ging. Auf französischer Seite wurden die Ansprüche Bayerns auf Teile der österreichischen Erbländer anerkannt. 1727 wird der Vertrag erneuert. Vgl. Kraus, 1986, S. 77ff.

⁴⁸⁴ Hammerstein, 1986, S. 51f.

⁴⁸⁵ Glaser, 1992, S. 35.

Nach dem Verzicht auf rechtliche, aus der Heirat mit Maria Amalia hervorgehende Ansprüche, gründet Karl Albrecht seine Forderungen auf schon vor der Hochzeit bestehende Erbrechte seines Hauses. Vgl. Hartmann, 1985, S. 164ff.

er an Popularität gewinnen kann.⁴⁸⁶ Seine Konkurrentin, Maria Theresia, ist „eine Frau, von der man nur wußte, daß sie bisher der Beschäftigung mit politischen und militärischen Angelegenheiten ängstlich fern gehalten worden war. Ihr Gemahl, Franz von Lothringen, seit 1737 Großherzog von Toskana, war beim österreichischen Volk wenig beliebt.“⁴⁸⁷ Aus Wien berichtet der preußische Gesandte nach Berlin, dass sich ein Großteil des Volkes für Karl Albrecht als Nachfolger ausspricht.⁴⁸⁸

Nach verschiedenen diplomatischen Vorstößen, mithilfe derer Karl Albrecht auch den englischen König für sein Vorhaben gewinnen kann, marschiert er im September 1741 mit französischen Truppen in Österreich ein und eröffnet auf diese Weise die kriegerischen Auseinandersetzungen.⁴⁸⁹ Bereits wenige Wochen später nimmt er in Oberösterreich die Erbhuldigung entgegen und wird im Dezember 1741 in Prag zum König von Böhmen gekrönt.⁴⁹⁰

Am 24. Januar 1742 erfolgt schließlich die einstimmige Wahl Karl Albrechts zum neuen römischen König.⁴⁹¹ Einen Monat später, am 12. Februar 1742, wird er in Frankfurt am Main als Karl VII. von seinem Bruder, dem Kurfürsten und Erzbischof Clemens August gekrönt.⁴⁹²

Anlässlich dieses Ereignisses hält Carl Gustaf Tessin, der als Repräsentant Schwedens bei der Krönung anwesend ist, seinen Eindruck vom neuen Kaiser fest: „Ich habe mir eine hängende Lippe, eine schlecht gekämmte Perücke, zwei grosse Augen, nahe daran, aus dem Kopf zu kullern, einen Ausdruck von Langeweile, gemischt mit überlegenem Veracht, vorgestellt, denn so sahen die Caesaren aus, die ich früher Gelegenheit hatte zu betrachten. Aber im Gegenteil! Das ist wirklich ein Fürst, mit vorteilhaftem Aussehen, mild, beredet und leutselig, wert der vornehmsten Krone der Welt. Außerdem bemüht sich das Schicksal, ihn

⁴⁸⁶ Elhardt, 1996, S. 28. Vgl. dazu auch Bäumel, Der Kurhut und das sächsische Kurschwert, 1997, S. 374f.

⁴⁸⁷ Ziekursch, 1904, S. 38.

⁴⁸⁸ Hartmann, 1985, S. 166.

⁴⁸⁹ Hammerstein, 1986, S. 53.

⁴⁹⁰ Koch, 1986 S. 55.

⁴⁹¹ Hartmann, 1985, S. 174. und Koch, 1986, S. 55.

⁴⁹² Ebenda. Dazu auch Rall, 1986, S. 159. und Götzmann, 2006, S. 257, 264.

von Tag zu Tag weiter zu bilden dadurch, dass ihm der Weg steinig und der Anfang schwer gemacht wird.⁴⁹³

Neben der Krönung des Kaisers wird großer Wert auf die Krönung seiner Frau, Maria Amalia, gelegt. Diese erfolgt am 8. März 1742.⁴⁹⁴ Als Habsburgerin dient sie ihrem Mann, trotz des offiziellen Verzichts auf Erbansprüche, als Legitimation der Kaiserwürde seines Hauses. Mit der Krönung seiner Frau „bekräftigt Karl Albrecht seinen Anspruch auf die kaiserliche Nachfolge. Um die große Bedeutung der Krönung einer Kaiserin hervorzuheben, wird sie als ein historisch kontinuierliches Ereignis gedeutet“ und stellt sich auf diese Weise in die Folge vorangegangener Zeremonien.⁴⁹⁵

Während in Frankfurt am Main die Feierlichkeiten anlässlich der Krönungen abgehalten werden, erobern österreichische Truppen Bayern.⁴⁹⁶ So muss der neue Kaiser in Frankfurt bleiben. In der Folgezeit verschlechtert sich seine politische und militärische Situation zusehends.⁴⁹⁷ Er ist in beidem völlig von Frankreich abhängig.⁴⁹⁸ Erst Ende Oktober 1744 ist das Kriegsglück für einige Zeit auf seiner Seite und er kann nach München zurückkehren,⁴⁹⁹ wo er kurz darauf schwer erkrankt. Karl VII. Albrecht stirbt am 20. Januar 1745 in München. Er wird in der Theatinerkirche beigesetzt.⁵⁰⁰

Als Herrscher ist Karl Albrecht bei seinen Zeitgenossen, seien es Fürsten, Diplomaten oder das einfache Volk, überaus beliebt. Er gilt als fleißig und großmütig mit einem einnehmenden Wesen und einer starken Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe.⁵⁰¹ Auch wird er als galant, kunstsinnig,⁵⁰² gebildet und höflich zu jedermann bezeichnet.⁵⁰³ Als

⁴⁹³ Leijonhufvud, 1917, Bd. 1. Briefe C. G. Tessins an Ulla Sparre. Zitiert nach Hernmarck, 1933, S. 17, Fn. 28.

⁴⁹⁴ Waitzmann, 1838, S. 22.

⁴⁹⁵ Stahl, Maria Amalia, 1986, S. 219.

Maria Theresias spätere Weigerung, sich selbst krönen zu lassen, muss als Negierung der Bedeutung der Kaiserinnenkrönung angesehen und in direkten Bezug zu ihrer Aberkennung der Krönung ihrer Vorgängerin Maria Amalia gesetzt werden.

⁴⁹⁶ Schoeps, 1967, S. 67. Vgl. dazu auch Koch, 1986, S. 55. und Glaser, 1992, S. 38.

⁴⁹⁷ Hammerstein, 1986, S. 54, 60.

⁴⁹⁸ Staudinger, 1909, S. 6f.

⁴⁹⁹ Koch, 1986, S. 55.

⁵⁰⁰ Rall, 1986, S. 156. und Dies., 2006, S. 600.

⁵⁰¹ Staudinger, 1909, S. 6.

⁵⁰² Golinski, 1989, S. 176.

Soldat beweist er mehr Mut als Können,⁵⁰⁴ ist trotz schwieriger Zeiten immer „guten Mutes“,⁵⁰⁵ voller Esprit und leiser Schwermut.⁵⁰⁶ Er jagt und musiziert leidenschaftlich gern. So wirkt er bei „den häufig stattfindenden Hofkonzerten“ mit und spielt Flöte während die anderen kurfürstlichen Familienmitglieder die Streichinstrumente spielen oder singen.⁵⁰⁷ Darüber hinaus ist Karl Albrecht überaus religiös, was die zahlreichen Wallfahrten und Prozessionen bestätigen.⁵⁰⁸

Überaus reflektiert setzt er sich in seinem Tagebuch mit Fehlern seiner Regierung und seiner eigenen Person auseinander.⁵⁰⁹

2.1.2 Maximilian III. Joseph

Maximilian Joseph wird als erster Sohn und Thronfolger von Kaiser Karl VII. Albrecht, Kurfürst von Bayern und dessen Frau, Maria Amalia, geborene Erzherzogin von Österreich, am 28. März 1727 in München geboren.⁵¹⁰

Max Joseph ist der ersehnte männliche Erbe und wird bereits zweijährig zum Großprior des von Karl Albrecht neu gegründeten St. Georg-Ritterordens erhoben.⁵¹¹

Seine Erziehung übernehmen nacheinander der 1733 vom Kurfürsten bestellte Graf von Seinsheim und 1737 Graf Maximilian von Preysing als Obersthofmeister. Freiherr Joseph von Lerchenfeld ist Unterhofmeister. Unterricht in „Lesen, Schreiben, Rechnen, Geschichte und Geographie“ erhält Max Joseph insbesondere von dem Rat und geheimen Sekretär Johann Wilhelm Leelmacher.⁵¹² Für Religion und Latein wird zunächst der Beichtvater der Kurfürstin, P. Weinberger, dann der Jesuit Daniel Stadler hinzugezogen. Letzterer übernimmt zudem Mathematik, Physik und Philosophie. Musik, das Fach, für das Max Joseph ein ausgesprochenes Talent besitzt, unterrichtet der kurfürstliche

⁵⁰³ Hartmann, 1985, S. 69. und Rall, 2006, S. 602.

⁵⁰⁴ Ziekursch, 1904, S. 123. Dazu auch Hartmann, 1985, S. 308.

⁵⁰⁵ Hammerstein, 1986, S. 62.

⁵⁰⁶ Hubensteiner, 1980, S. 213. Vgl. dazu auch Hartmann, 1985, S. 69.

⁵⁰⁷ Schmidt, 1892, S. CXX, CXXII.

⁵⁰⁸ Söttl, 1854, S. 114. Dazu auch Hartmann, 1985, S. 83ff. und Koch, 1986, S. 55.

⁵⁰⁹ Hartmann, 1985, S. 88, 306.

⁵¹⁰ Rall, 1986, S. 164.

⁵¹¹ Seelig, 1979, S. 1682.

⁵¹² Schmidt, 1892, S. CXVIII.

„Kammercompositeur“ Franz Pali. Später übernehmen verschiedene kurfürstliche Hofmusiker, wie der Hofkapellmeister Andreas Bernasconi, die Ausbildung.⁵¹³

Schließlich wird 1741 der katholische Aufklärer und Professor an der Universität Würzburg, Johann Adam Ickstatt, zum Erzieher des Kurprinzen berufen. Er führt diesen in eine von dem gemäßigten Gedankengut des aufgeklärten Absolutismus' geprägte Rechts- und Staatslehre ein.⁵¹⁴ Seine Erziehung soll den Thronfolger auf die mit seiner Position verbundene Verpflichtung vorbereiten, das Glück und Wohlergehen seiner Untertanen zu beachten.⁵¹⁵ Nachdem Max Josephs Vater zum Kaiser gewählt wird, entwirft Ickstatt „einen Plan, nach welchem er den Prinzen in höchstens zwanzig Monaten in alle zu seinem hohen Beruf erforderlichen Rechts- und Staatswissenschaften einzuführen gedachte.“⁵¹⁶

Gleichzeitig erhält der junge Prinz durch den Generalmajor und Oberst-Landzeugmeister Ignaz Joseph Felix Graf von Törring-Jettenbach Unterricht in militärischen Wissenschaften, wie Strategie und Taktik.⁵¹⁷

Neben dem Unterricht muss sich der Thronfolger verschiedenen Prüfungen stellen. So führt er bereits mit sieben Jahren bei einer großen Truppenschau dem Vater und dessen Gefolge sein Regiment vor. 1735 folgt „vor seinen Eltern, den Ministern und Räten des Kurfürsten“ ein Examen in Geografie und Geschichte. 1742 unterzieht er sich schließlich „in der Residenz zu Frankfurt a. M. unter Leitung Ickstatts und Stadlers vor einem auserlesenen Publikum einer eingehenden Prüfung aus allen wissenschaftlichen Fächern, in denen er unterrichtet worden war.“⁵¹⁸

Bis heute wird die Bildung Max Josephs als überaus gründlich und umfassend beurteilt.⁵¹⁹

1745 wird Max Joseph von seinem Vater, wenige Stunden vor dessen Tod, für mündig erklärt.⁵²⁰ Zu diesem Zeitpunkt ist er noch keine achtzehn

⁵¹³ Ebenda, S. CXVIII.

⁵¹⁴ Ebenda, S. CXXII. Dazu auch Junkelmann, 1980, S. 8. und Rall, 1986, S. 165.

⁵¹⁵ Straub, 1994, S. 155f.

⁵¹⁶ Schmidt, 1892, S. CXXIII.

⁵¹⁷ Ebenda.

⁵¹⁸ Ebenda, S. CXIX, CXXIII.

⁵¹⁹ Ebenda, S. CXXIII.

⁵²⁰ Staudinger, 1909, S. 7f.

Jahre alt. Als Kurfürst Maximilian III. Joseph übernimmt er dennoch direkt nach der Anerkennung der Volljährigkeitserklärung seines Vaters durch den Reichskanzler die Regierung in Bayern.⁵²¹

Durch den plötzlichen Tod seines Vaters noch weitgehend unvorbereitet mit den Regierungsgeschäften konfrontiert, bleibt er in den ersten Wochen seiner Herrschaft zunächst dem bisherigen politischen Kurs treu und versucht den andauernden Krieg gegen Österreich um den Erhalt der Kaiserkrone aufrecht zu erhalten.⁵²² Auf Bitten seiner Mutter besetzt er zudem, anders als sein Vater vor ihm, die hohen Regierungsämter nicht neu. Jedoch ist das Verhältnis zwischen den Ministern und dem neuen Landesherrn geprägt von Misstrauen und unabgesprochenen Entscheidungen.⁵²³ Max Josephs erster Entschluss, „dem verstorbenen Vater in allen Würden nachzufolgen und die Ansprüche auf die Kaiserwürde, auf Böhmen und Österreich im vollen Umfang aufrechtzuerhalten“ wird schnell die Grundlage entzogen.⁵²⁴ Je besser er mit der Lage seines Landes vertraut wird, desto mehr wird ihm klar, dass es dringender Veränderungen bedarf. Eklatant leere Staatskassen, ein ungenügender Zustand des Heeres und die Verwüstung des Landes durch gegnerische Truppen verdeutlichen ihm die katastrophale Situation Bayerns.⁵²⁵ Dazu kommt, dass keiner der ehemaligen Bündnispartner bereit ist, die dringend nötige militärische Unterstützung zu versprechen.⁵²⁶

So bleibt Max Joseph schließlich nichts anderes übrig, als am 22. April 1745 mit Österreich in einem Präliminarvertrag den Frieden von Füssen zu schließen und auf die Kaiserkrone zu verzichten. Indem er dies, wenn auch nur widerwillig,⁵²⁷ tut, sichert er seinem Haus die alten Ländereien und den Kurfürstehut.⁵²⁸ Allerdings sind schwerwiegende Bedingungen Österreichs an den Waffenstillstand geknüpft. So werden mehrere Festungen Bayerns von neutralen oder österreichischen Truppen besetzt.

⁵²¹ Elhardt, 1996, S. 21.

⁵²² Glaser, 1992, S. 40.

⁵²³ Schmid, 1991, S. 47. Vgl. dazu auch Elhardt, 1996, S. 21.

⁵²⁴ Ebenda, S. 22.

⁵²⁵ Staudinger, 1909, S. 7f.

⁵²⁶ Glaser, 1992, S. 40f. Vgl. dazu auch Elhardt, 1996, S. 23.

⁵²⁷ Ebenda, S. 19.

⁵²⁸ Staudinger, 1909, S. 7f.

Darüber hinaus muss Bayern Maria Theresias Hoheit in den habsburgischen Erbländern anerkennen und ihrem Gemahl, Franz Stephan, „die Kurstimme bei der kommenden Kaiserwahl zusichern.“⁵²⁹

Im Verlauf des Krieges waren zuvor die von Karl Albrecht begonnenen Verhandlungen um die Hand der kursächsischen Prinzessin Maria Anna Sophie für seinen Sohn ins Stocken geraten. Im Sommer 1745 nimmt Max Joseph sie wieder auf.⁵³⁰

Maria Anna Sophie wird als Tochter König Augusts III. von Polen und seiner Frau Maria Josepha, geborene Erzherzogin von Österreich, am 29. August 1728 in Dresden als eines von fünfzehn Kindern geboren.⁵³¹

Sie und ihre Geschwister erhalten zunächst unabhängig von ihrem Geschlecht die gleiche Erziehung. Besonderer Wert wird auf die Beherrschung von Fremdsprachen, wie Französisch, Italienisch und Polnisch gelegt. Die Umgebung der Kinder ist multinational, so stammt das Personal nicht allein aus Sachsen, sondern beispielsweise auch aus Polen und Böhmen. Mit der Zeit werden Brüder und Schwestern getrennt, sie erhalten jeweils eigene Höfe und schließlich auch eine unterschiedliche Erziehung.⁵³²

Maria Anna Sophie besitzt ein zurückhaltendes Wesen und wird als konservativ beschrieben.⁵³³ Darüber hinaus gilt sie als ausnehmend schön.⁵³⁴

Schließlich finden Max Josephs Eheverhandlungen ein für beide Seiten zufrieden stellendes Ergebnis. Die Verbindung des bayerischen Kurfürsten mit der sächsischen Prinzessin wird gleichzeitig mit derjenigen der Schwester Max Josephs, Maria Antonia, mit dem sächsischen Thronfolger Friedrich Christian im Juli 1746 in München bekannt gegeben. Am 13. Juni des folgenden Jahres finden in München und Dresden die Procuratrauungen statt. An sie schließen sich prunkvolle

⁵²⁹ Glaser, 1992, S. 41.

⁵³⁰ Elhardt, 1996, S. 52.

⁵³¹ Rall, 1986, S. 164.

⁵³² Czok, 2006, S. 74.

⁵³³ Reiser, 1978, S. 168.

⁵³⁴ Elhardt, 1996, S. 53.

Maria Anna Sophie stirbt am 17. Februar 1797 in München und wird in der Theatinerkirche beigesetzt. Vgl. Rall, 1986, S. 164. Dazu auch Hermann, 1766, S. 15. und Staszewski, 1996, S. 175ff.

Feierlichkeiten in beiden Städten an.⁵³⁵ Am 9. Juli 1747 erfolgt schließlich die Doppelhochzeit.⁵³⁶ Der Kurfürst lässt im Anschluss „über dem Antiquarium der Residenz für sich und seine Gattin zwei Appartements einrichten, deren schlichte Ausstattung und bürgerlich-wohnliche Atmosphäre dem unkonventionellen Wesen des Fürsten entsprach.“⁵³⁷

Die neue Kurfürstin tritt in der Folgezeit politisch wenig in Erscheinung.⁵³⁸ Sie geht ganz „in ihrer Rolle als Gattin Max III. Josephs auf.“⁵³⁹ Die beiden führen trotz ihrer Kinderlosigkeit „nach Aussagen von Beobachtern und Familienangehörigen, eine der glücklichsten Verbindungen in den Fürstenhäusern des 18. Jahrhunderts.“⁵⁴⁰

Nachdem sich durch das Kriegsende die Lebensumstände in Bayern beruhigt haben, beginnt der Kurfürst mit Maßnahmen, um die zerrütteten Finanzen zu sanieren und den Staat zu reformieren.⁵⁴¹ Die von Max Emanuel übernommene Schuldenlast hat nach Karl Albrechts Abbruch der Sparmaßnahmen zugunsten des Kampfes um die Kaiserkrone die Höhe von mehr als 30 Millionen Gulden erreicht.⁵⁴² Nun sollen zunächst die Ausgaben für den Hof drastisch heruntergefahren werden. Zu diesem Zweck erfolgt unter anderem bereits 1749 die Einführung einer Hofuniform für Höflinge.⁵⁴³ Jedoch werden die Sparmaßnahmen bei zahlreichen Gelegenheiten, wie der Ausrichtung von Festen, wieder aufgegeben.⁵⁴⁴ Außenpolitisch versucht Max Joseph von nun an gemeinsam mit anderen mittleren Staaten des Reiches, wie der Pfalz und Sachsen, ein Gegengewicht zu Österreich und Preußen zu schaffen.⁵⁴⁵ Davon abgesehen verlagert sich der Schwerpunkt der Politik von der Außen- auf die Innenpolitik.⁵⁴⁶

⁵³⁵ Elhardt, 1996, S. 53.

⁵³⁶ Rall, 1986, S. 164.

⁵³⁷ Seelig, 1980, S. 69.

⁵³⁸ Staszewski, 1996, S. 249.

⁵³⁹ Elhardt, 1996, S. 53.

⁵⁴⁰ Ebenda.

⁵⁴¹ Staudinger, 1909, S. 7.

⁵⁴² Ebenda, S. 7f. genauer vgl. Hartmann, 1985, S. 95.

⁵⁴³ Straub, 1994, S. 154f.

⁵⁴⁴ Elhardt, 1996, S. 82f.

⁵⁴⁵ Ebenda, S. 51.

⁵⁴⁶ Schmid, 1991, S. 40.

Die hier in Angriff genommenen Reformen sind zahlreich. Es wird nicht nur „beständig am Regierungsapparat gearbeitet“, um „ihn und damit die Landesverwaltung effizienter zu gestalten“,⁵⁴⁷ sondern es gibt auch Bemühungen um Geburtensteigerung, Verbesserungen im Gesundheits- und in der Förderung des Manufakturwesens.⁵⁴⁸ Die durchgeführte Schulreform,⁵⁴⁹ mit der 1771 eingeführten allgemeinen Schulpflicht,⁵⁵⁰ gilt als eine der Grundlagen, auf der „noch heute der säkularisierte Bildungsbegriff des Staates fußt.“⁵⁵¹ Darüber hinaus führt Max Joseph Neuerungen im Justizwesen ein und errichtet ein oberstes Hofgericht. Er lässt Lazarette und Klöster, Münz- und Bergwerks-Collegien bauen, 1759 stiftet er die Akademie der Wissenschaften.⁵⁵²

Das alles überragende doch bei weitem nicht erreichte Ziel bleibt allerdings, die finanzielle Situation des Landes zu verbessern.⁵⁵³ Besonders wichtig werden die diesbezüglichen Reformen als Frankreich seine Subsidienzahlungen einstellt.⁵⁵⁴

Während des Siebenjährigen Krieges steht Bayern besonders aus familiären Gründen auf der Seite Sachsens.⁵⁵⁵ Im September 1759 nimmt Max Joseph seine Schwester, Maria Antonia und ihren Mann, den sächsischen Thronfolger Friedrich Christian, die von der preußischen Besatzung vertrieben werden, für zwei Jahre bei sich auf.⁵⁵⁶ Nach dem Krieg gestaltet es sich für „Bayern schwer, seine Stellung im Konzert der europäischen Mächte zu finden.“ Zu Frankreich bleiben die Beziehungen „freundschaftlich aber unfruchtbar“, zu Österreich gespannt. Zu Preußen versucht Max Joseph ein freundschaftliches Verhältnis aufzubauen.⁵⁵⁷ Er ist fasziniert von den Reformen Friedrichs II. und orientiert sich in weiten

⁵⁴⁷ Ebenda, S. 65.

⁵⁴⁸ Elhardt, 1996, S. 142-164, 234-241.

⁵⁴⁹ Ebenda, S. 101, 233f.

⁵⁵⁰ Heiden, 1998, S. 39.

⁵⁵¹ Elhardt, 1996, S. 221.

⁵⁵² Waitzmann, 1838, S. 30. Dazu auch Elhardt, 1996, S. 248.

⁵⁵³ Schmid, 1991, S. 65.

Die verschiedenen diesbezüglichen Maßnahmen werden heute kritisch gesehen. Sie gelten als widersprüchlich. Vgl. Elhardt, 1996, S. 247.

⁵⁵⁴ Schmid, 1991, S. 65f.

⁵⁵⁵ Elhardt, 1996, S. 110f.

⁵⁵⁶ Ebenda, S. 124.

⁵⁵⁷ Ebenda, S. 137.

Teilen an ihnen. Gleichzeitig bewundert er das Heer des Preußenkönigs. Andere Vorbilder sind Sachsen und Österreich.⁵⁵⁸

In den Siebzigerjahren schließlich nimmt Max Josephs Reformeifer weitestgehend ab. Als ein Grund dafür wird sein fortgeschrittenes Alter genannt, als anderer die wirtschaftliche Not der Hungerjahre 1770 bis 1773.⁵⁵⁹ Diese nimmt solche Ausmaße an, dass der Kurfürst gezwungen ist, seine Wälder öffnen zu lassen, damit die Bevölkerung in ihnen jagen und sich so mit dem Nötigsten versorgen kann.⁵⁶⁰

Insgesamt ist die Regierungszeit Max Josephs geprägt durch den Dualismus von Aufklärung und Absolutismus, der sich bereits in seiner Erziehung begründet.⁵⁶¹ So versteht er den Staat als Inbegriff der Weltweisheit und Fürsorge.⁵⁶² Sind das barocke Zeremoniell und die althergebrachten Formen unter seinem Vater noch von enormer Bedeutung für das fürstliche Selbstverständnis, erscheinen sie ihm, ebenso wie seiner ganzen Umgebung, bereits mehr und mehr als gekünstelte Konventionen. Er sieht sie mehr als theatralisches Spiel denn als Ausdruck seiner gottgegebenen Autorität.⁵⁶³ In vielerlei Hinsicht, wie in den oben genannten Reformen oder auch dem eigenen Lebenswandel, zeigt er sich als aufgeklärter Fürst und öffnet sein Land für die Aufklärungsbewegung.⁵⁶⁴

Doch auch wenn sich im Zuge dessen der schon unter Karl Albrecht aufkommende Hang zur Intimität und eleganter Salongeselligkeit verstärkt, erfährt das absolutistische Herrschaftszeremoniell weiterhin strenge Beachtung. Die Vorstellung von Fürstentugenden nähern sich nur sehr langsam denen einer Privatperson an. Dessen ist sich Max III. Joseph als Sohn eines absolutistischen Kaisers wohl bewusst. Zumindest wenn es um den offiziellen Stil und die Kunst der Repräsentation geht, fühlt er sich durch seinen Rang der barock-höfischen Zeit noch lange Zeit verpflichtet.⁵⁶⁵

⁵⁵⁸ Schmid, 1991, S. 68ff.

⁵⁵⁹ Ebenda, S. 66.

⁵⁶⁰ Elhardt, 1996, S. 187.

⁵⁶¹ Hubensteiner, 1980, S. 216f.

⁵⁶² Straub, 1994, S. 154.

⁵⁶³ Starobinski, 1964, S. 14.

⁵⁶⁴ Hartmann, 1985, S. 70.

⁵⁶⁵ Straub, 1994, S. 159.

Was die Entwicklung der Kunst unter seiner Herrschaft betrifft, so sticht besonders der von 1751 bis 1753 erfolgende Bau des so genannten Cuvilliés-Theater der Residenz hervor. Den Entwurf fertigt der Hofbaumeister François de Cuvilliés d. Ä.⁵⁶⁶ Darüber hinaus werden verschiedene Innenausstattungen in Schleißheim und Nymphenburg stärker dem Zeitgeschmack angepasst.⁵⁶⁷ Max Josephs Sammlertätigkeit ist notgedrungen von Sparsamkeit geprägt.⁵⁶⁸ Dennoch trägt er holländische Genremaler und Porzellan von hoher Qualität zusammen.⁵⁶⁹ Zudem gründet er in Schleißheim eine Zeichenschule sowie die Nymphenburger Porzellanmanufaktur und verhilft dadurch dem künstlerischen Leben in seinem Land im Rahmen seiner Möglichkeiten zu neuem Aufschwung.⁵⁷⁰

Da seine Ehe kinderlos bleibt, schließt Max Joseph, als letzter Kurfürst aus der altbayerischen Linie der Wittelsbacher,⁵⁷¹ einen Haus- und Erbfolgevertrag mit Carl Theodor, Kurfürst von Pfalz-Sulzbach. Der Vertrag sieht eine Vereinigung von Bayern und der Pfalz nach Max Josephs Ableben vor, verbunden mit der ausdrücklichen Vereinbarung einer Residenzpflicht in München.⁵⁷²

Anfang Dezember 1777 erkrankt Max Joseph schwer an den Pocken. Die Ärzte sind sich lange nicht einig und führen falsche Behandlungen durch. Schließlich stirbt Maximilian III. Joseph am 30. Dezember 1777 in München.⁵⁷³ Das Land ist tief erschüttert, Lorenz von Westenrieder berichtet gar: „Die ganze Stadt und die ganze Nation zerfloß in Thränen.“⁵⁷⁴

Schon zu seinen Lebzeiten wird Max Joseph von seinem Volk „der Vielgeliebte“ und „der Gute“ genannt.⁵⁷⁵ Ihn kennzeichnen tiefe Religiosität, „aufklärerischer Fortschrittsglaube“⁵⁷⁶ und dynastisches

⁵⁶⁶ Schmid, 1980, S. 72f.

⁵⁶⁷ Schmidt, 1989, S. 21.

⁵⁶⁸ Rall, 1986, S. 166.

⁵⁶⁹ Elhardt, 1996, S. 94.

⁵⁷⁰ Rall, 1986, S. 166.

⁵⁷¹ Hubensteiner, 1980, S. 216.

⁵⁷² Heiden, 1998, S. 40.

⁵⁷³ Staudinger, 1909, S. 8f. Vgl. dazu auch Elhardt, 1996, S. 242ff.

⁵⁷⁴ Zitiert nach Reiser, 1978, S. 177.

⁵⁷⁵ Zitiert nach Staudinger, 1909, S. 8f. und Elhardt, 1996, S. 245.

⁵⁷⁶ Ebenda, S. 251.

Selbstbewusstsein. Sein guter, wohlmeinender Charakter und sein ausgeprägter Familiensinn werden gerühmt, zudem gilt er als einsichtig und findig,⁵⁷⁷ „freundlich, aufgeschlossen und lernwillig“⁵⁷⁸ mit einer ehrenhaften „Auffassung vom Vorrang landesherrlicher Pflichten gegenüber persönlichen und partikulären Interessen.“⁵⁷⁹ Hubensteiner bezeichnet ihn gar als Mann von fast bürgerlichem Wesen.⁵⁸⁰ Oft wird seine Warmherzigkeit hervorgehoben, wenn er an den „Sterbebetten seiner Untertanen“ angetroffen wird.⁵⁸¹

Persönlich liebt er, wie sein Vater, sowohl die Kunst als auch die Jagd und ist ein begeisterter, talentierter Musiker.⁵⁸² So spielt er „geradezu virtuos auf den Streichinstrumenten [...], komponiert Messen und spielt selber im Hoforchester mit.“⁵⁸³ Darüber hinaus besitzt er ein ausgesprochenes technisches Talent,⁵⁸⁴ kann gut Schießen, Drechseln und Zeichnen.⁵⁸⁵

Allerdings gibt es durchaus auch kritische Stimmen bei der Beurteilung der Persönlichkeit des Kurfürsten. So heißt es, Max Joseph sei habgierig gewesen, zudem „misstrauisch, zögerlich und ‚falsch‘.“⁵⁸⁶ Sein Mangel an Standfestigkeit, sein Misstrauen dem eigenen Urteil gegenüber und der dringende Wunsch, zu gefallen, werden als Gründe für schwerwiegende Fehler der Regierung gesehen. So werden ihm widersprüchliche politische Entscheidungen „in vielen Bereichen der Innenpolitik, Unversöhnlichkeit gegenüber den Ständen als seinen verfassungsmäßigen Partnern, eine unverantwortliche Ausgabenpolitik und doktrinäre, schädliche Eingriffe in die Wirtschaft“ vorgeworfen.⁵⁸⁷ Insgesamt werden seine Reformversuche oftmals als „enttäuschend“

⁵⁷⁷ Ebenda, S. 246, 248, 100.

⁵⁷⁸ Ebenda, S. 249.

⁵⁷⁹ Heydenreuter (u. a.), 1995, S. 208.

⁵⁸⁰ Hubensteiner, 1980, S. 216.

⁵⁸¹ Reiser, 1978, S. 170.

⁵⁸² Lipowsky, 1833, S. 283. Vgl. dazu auch Hubensteiner, 1980, S. 217. und Elhardt, 1996, S. 248.

⁵⁸³ Reiser, 1978, S. 171. und Schmidt, 1892, S. CXIXf.

⁵⁸⁴ Lipowsky, 1833, S. 15f.

⁵⁸⁵ Schmidt, 1892, S. CXIX.

⁵⁸⁶ Elhardt, 1996, S. 249.

⁵⁸⁷ Ebenda, S. 100, 248.

angesehen, da Max Joseph im Grunde an der traditionellen Organisation seines Regierungsapparates festhält.⁵⁸⁸

Festzustellen bleibt jedoch, dass die Regierungszeit Max III. Josephs nicht nur den Wandel vom Absolutismus zur Aufklärung erlebt, sondern diesen auch unterstützt und sogar mit prägt. Damit verkörpert „er sowohl Kontinuität als auch Wandel, das war seine Stärke und seine Begrenzung“.⁵⁸⁹ Seine Reformen führt er „nicht als ‚arroganter Revolutionär von oben‘ wie in Österreich Joseph II. oder als ‚Menschenverächter‘ wie Preußens Friedrich II., seine konsequenteren Reformer-Kollegen“, durch.⁵⁹⁰ Stattdessen bleibt er sein Leben lang „offen für Kritik und Verbesserungen“, steht für eine humane Regierung und behält stets eine Verbindung zu seinem Volk.⁵⁹¹ Sein Verdienst ist es, die Entwicklung des absolutistischen Bayern zum modernen Staat in die Wege geleitet zu haben.⁵⁹²

2.1.3 Georges Desmarées

Georges Desmarées wird am 29. Oktober 1697 in Österby bei Uppsala als eines von sieben Kindern geboren.⁵⁹³ Sein Vater Jean Desmarées ist dort Bergwerksverwalter,⁵⁹⁴ die Mutter Sara Meytens kommt aus einer großen Künstlerfamilie, deren Mitglieder in Holland, England und Schweden unter anderem als Maler und Goldschmiede tätig sind. In

⁵⁸⁸ Schmid, 1991, S. 57, 72.

⁵⁸⁹ Elhardt, 1996, S. 252.

⁵⁹⁰ Ebenda, S. 247.

⁵⁹¹ Ebenda.

⁵⁹² Schmid, 1991, S. 72.

⁵⁹³ Hagedorn, 1755, S. 269.

Der Name des Künstlers wird in der Literatur unterschiedlich wiedergegeben. Bezüglich des Vornamens findet sich sowohl die Schreibweise „Georg“ als auch „George“ und „Georges“. Der Nachname wird mal zusammen (Desmarées) mal getrennt (De Marées) geschrieben. Die vorliegende Betrachtung richtet sich in dieser Hinsicht nach der gebräuchlichsten Schreibweise (Georges Desmarées), die u. a. von Laurentius Koch vorgeschlagen wird. Vgl. u. a. Koch, 1992, S. 2718-2721.

⁵⁹⁴ Im Allgemeinen heißt es, dass er in Stockholm geboren sei. Diese Angabe, welche aus der Biografie im „Augsburgisches Monatliches Kunstblatt“ Jahrgang II. von 1771 stammt, ist Hermarck zufolge jedoch falsch. Im Geburten- und Totenbuch der Gemeinde Film, zu der Österby gehört, steht, so Hermarck, „am 4. November 1697 wurde des hochlöblichen Hr. Verwalters zu Österby, Jean de Marées’ Sohn getauft, wurde genannt Georgius“. Vgl. Geburten- und Totenbuch der Gemeinde Film. Uppsala Landesarchiv, I Fol. 32 b. Zitiert nach Hermarck, 1933, S. 5.

Schweden leben und arbeiten Martin Meytens d. Ä. und sein Sohn, Martin Meytens d. J.⁵⁹⁵

Als 1698 Desmarées' Mutter und vermutlich kurz darauf auch sein Vater sterben,⁵⁹⁶ bleiben er und seine jüngeren Brüder noch einige Jahre in Österby. 1710 erfolgt dann ein Umzug nach Stockholm, wo seine Schwester und deren Mann sich der Geschwister annehmen.⁵⁹⁷

Kaum besucht Desmarées das Gymnasium in Stockholm werden seine künstlerischen Interessen offenbar. Noch im gleichen Jahr nimmt Martin Meytens d. Ä. die künstlerische Ausbildung in die Hand, wobei es die verwandtschaftliche Beziehung zwischen ihnen ist, die bestimmend darauf wirkt, dass Desmarées zu diesem mittlerweile kaum mehr beschäftigten Lehrer kommt.⁵⁹⁸ Hier lernt er die Zubereitung von Farben, die Art der Untermalung, der Schatten und Hintergründe aber auch eine frohe, elegante Pinselführung.⁵⁹⁹ Dazu kommt, dass Meytens Desmarées Ausbildung nicht allzu streng betrieben zu haben scheint, was diesem früh schon die Entwicklung einer eigenen Malweise gestattet.⁶⁰⁰

Eine gewisse Wirkung hat auch Meytens' Gemäldesammlung auf Desmarées. Zusammen mit derjenigen Johan Gabriel Stenbocks', die der junge Maler ebenfalls studieren konnte, ist sie die bedeutendste im Schweden des 18. Jahrhunderts. In beiden Sammlungen sind die flämische Malerei sowie die schwedischen Porträtmaler des 17. Jahrhunderts besonders reich vertreten.⁶⁰¹

Eine zweite für Desmarées bedeutende Künstlerpersönlichkeit stellt der in Schweden sehr erfolgreiche David Klöcker Ehrenstrahl dar. Zwar

⁵⁹⁵ Ebenda, S. 5f.

Laut Hernmarck ist die allgemeine Annahme, Martin Meytens d. Ä. und Martin Meytens d. J. seien Bruder bzw. Neffe von Sara gewesen, unwahrscheinlich. Glaubwürdiger sei eine Verwandtschaft der drei über den Großvater Martin Meytens' d. Ä., Daniel Meytens d. Ä., der Hofmaler Karls I., von England war.

⁵⁹⁶ Hernmarck, 1933, S. 8.

⁵⁹⁷ Die holländische reformierte Gemeinde, zu der die Familie Meytens gehört, vermerkt Desmarées' Schwester Elisabeth in ihren Büchern als 1703 in die Gemeinde aufgenommen. Karol und Georges wurden am 27. Juni und Samuel am 26. August 1710 aufgenommen. Vgl. ebenda, S. 8.

⁵⁹⁸ Zu der Schule Martin Meytens d. Ä. in Schweden vgl. Nisser, 1929, S. 69f.

⁵⁹⁹ Hernmarck, 1933, S. 27, 60f.

⁶⁰⁰ Ebenda, S. 34.

⁶⁰¹ Zu der Zeit von Desmarées' Wirken hatte Stina Lillie die Sammlung Stenbocks' geerbt. In ihrem Haus dürfte er Gelegenheit bekommen haben, die Werke zu sehen. Welche Gemälde er jedoch im Einzelnen studierte, ist nicht bekannt. Vgl. ebenda, S. 29f, Anm. 4.

übt dieser keinen unmittelbar persönlichen Einfluss mehr auf den jungen Maler aus, seine Kunst steht diesem jedoch in reichem Maß als Anschauungsmaterial zur Verfügung und ist insbesondere für Desmarées Adelsbildnisse und Staatsporträts vorbildhaft.⁶⁰²

Als Anschauungsmaterial dienen Desmarées auch einige eigenhändige Porträts Hyacinthe Rigauds und Nicolas de Largillières, an denen er den mittlerweile geradezu europäisch zu nennenden Stil des französischen Hofes im Original studieren kann. Durch Kopieren von Rigauds Werken eignet er sich hauptsächlich dessen Art der Komposition an.⁶⁰³ Largillière wird verstärkt hinsichtlich des Farbungsangs bedeutsam und erscheint als Vorbild häufig präsenter, insbesondere, da Desmarées' künstlerische Fähigkeiten gerade in der Farbgebung seiner Werke zum Ausdruck kommen.⁶⁰⁴

Die schwedische Porträtkunst in dieser Zeit spiegelt die Not und Dürsterkeit der vielen Kriegsjahre wieder, die das Land geprägt haben. Diese Situation trägt wesentlich dazu bei, dass fähige talentierte Künstler vermehrt ihr Glück in anderen Ländern suchen. So verlässt auch Desmarées 1724, nach vierzehn Jahren, Meytens' Atelier, um sich auf Studienreise zu begeben. Eine ihm vom Hof angebotene Reiseunterstützung lehnt er mit der Begründung ab, ungebunden sein zu wollen.⁶⁰⁵

Insgesamt sind Desmarées' Reisen bestimmt von den Orten, an denen Freunde oder Verwandte leben, so auch seine erste nach Amsterdam. Aus dieser Zeit sind zwar keine Gemälde mehr bekannt, doch muss er eine ganze Anzahl angefertigt haben, da ihm durch seinen hier erarbeiteten Lohn ausreichend Mittel zur Verfügung stehen, um neun Monate später seine Reise nach Nürnberg fortsetzen zu können.⁶⁰⁶

Ob und welche Gemälde er in Amsterdam sieht und studiert, ist nicht bekannt. Eine große Zahl seiner späteren Porträts erinnern in ihrer Helldunkelbehandlung jedoch an Rembrandt. Allerdings entstehen sie erst nach dem Zusammentreffen mit Johann Kupetzki, wodurch dieser als

⁶⁰² Ebenda, S. 31f, 34.

⁶⁰³ Ebenda, S. 38f.

⁶⁰⁴ Feulner, 1929, S. 191. und Friedlmaier, 1997, S. 87f.

⁶⁰⁵ Hernmarck, 1933, S. 9f.

⁶⁰⁶ Ebenda, S. 10f.

wahrscheinlicher Vermittler für das rembrandtsche Helldunkel angenommen werden kann. Ansonsten spricht nichts dafür, dass die zeitgenössischen holländischen Künstler einen bleibenden Eindruck bei Desmarées hinterlassen.⁶⁰⁷

In Nürnberg wohnt Desmarées bei seinem Bruder Abraham, einem Geistlichen der reformierten Gemeinde.⁶⁰⁸ Hier besucht er die zu den ersten deutschen Akademien zählende Zeichenschule, die zu jener Zeit von Johann Daniel Preissler geleitet wird. Dessen Vorgänger in der Funktion des Akademiedirektors war Joachim von Sandrart, der der Akademie ihren niederländisch-italienischen Charakter verliehen hatte.⁶⁰⁹

Desmarées erhält hier seine erste Schulung im Zeichnen, ein Gebiet, das ihm Schwierigkeiten bereitet.⁶¹⁰

Von größerer Bedeutung als die Arbeit in der Akademie ist für Desmarées allerdings sein Zusammentreffen mit Johann Kupetzki, zu dem er ein überaus freundschaftliches Verhältnis aufbaut.⁶¹¹ Kupetzki vermittelt seinem jungen Kollegen einen Einblick in seine sich an Rembrandt orientierende Auffassung der Kunst und prägt ihn für die kommenden Jahre.⁶¹²

1725 reist Desmarées weiter über Augsburg, München und Innsbruck nach Italien. Zuerst macht er in Venedig Halt und besucht als Schüler die Werkstatt Giovanni Battista Piazzettas, dessen „noble Zurückhaltung im Kolorit“ und seine „Freude am Licht- und Schattenspiel der Hände“ großen Eindruck auf Desmarées machen.⁶¹³ Ein anderer Künstler, den er zu studieren Gelegenheit bekommt, ist Fra Vittorio Ghislandi.⁶¹⁴ Dessen breite Pinselführung, sein lockerer, pastoser Farbauftrag, die breiten, häufig andersfarbigen Licht- und Schattenpartien und die lebhaften Kompositionen gefallen dem jungen Künstler sehr.⁶¹⁵

⁶⁰⁷ Ebenda, S. 62.

⁶⁰⁸ Ebenda, S. 11.

⁶⁰⁹ Stone, 1990, S. 478.

⁶¹⁰ Augsburgerisches Monatliches Kunstblatt. II (1771). Zitiert nach Hermarck, 1933, S. 11, 63.

⁶¹¹ Ders., 1933, S. 63f.

⁶¹² Holzhausen, 1957, S. 30.

⁶¹³ Börsch-Supan, Auf Effekt bedacht, 1995, S. 3229.

⁶¹⁴ Brinckmann, 1940, S. 68.

⁶¹⁵ Hermarck, 1933, S. 70, 89. und Burchard, 1907-1909, S. 568.

1726 geht es für Desmarées weiter nach Rom. Dort nutzt er die Gelegenheit, die französische Akademie zu besuchen. Seinen Lebensunterhalt verdient er durch das Ausführen von Porträts wohlhabender Engländer. Jedoch gestaltet sich sein Aufenthalt in der Stadt ungewollt kurz. Nachdem er in einem Wirtshaus äußerst heftig seinen reformierten Glauben verteidigt, raten ihm seine Freunde, Rom zügig zu verlassen. So reist er 1727 nach Venedig und dann weiter nach Nürnberg.⁶¹⁶

Im Februar des folgenden Jahres verlegt Desmarées seinen Aufenthalt nach Augsburg. Hier lernt er den Vizekonzertmeister am bayerischen Hof, Simon Schuhbauer, kennen. Er führt ein Bildnis von diesem aus, welches Schuhbauer dem Geheimen Sekretär Johann Ascanius von Triva, einem Sohn des Barockmalers Anton Triva, zeigt. Dieser wiederum empfiehlt den jungen Schweden Kurfürst Karl Albrecht, was zur Folge hat, dass Desmarées im Januar 1730 nach München berufen wird, um einige Mitglieder der kurfürstlichen Familie zu porträtieren.⁶¹⁷ Schon wenige Monate später kann sich Desmarées als „Churfürstl. Hof Mahler“ bezeichnen.⁶¹⁸

In München lernt er auch Maria Barbara, die Tochter Schuhbauers, kennen. Seinem festen protestantischen Glauben zum Trotz konvertiert er ihr zuliebe zum Katholizismus und heiratet sie am 7. Mai 1731. Das Paar bekommt elf Kinder, von denen drei Töchter und ein Sohn das Erwachsenenalter erreichen.⁶¹⁹

Am Hof Karl Albrechts trifft Desmarées auf die Werke des Venezianers Jacopo Amigoni. Dessen heitere, dekorative Fresken auf Schloss Schleißheim, seine graziösen und eleganten Kompositionen und seine helle Farbskala großen Eindruck auf ihn machen.⁶²⁰ Amigoni malt nicht nur Fresken für den Münchner Hof, sondern auch Altargemälde und Porträts. Letztere gehören zum großen Teil zu der Ausstattung der Ahnengalerie in der Münchner Residenz, für die er der erste

⁶¹⁶ Ebenda, S. 12f.

⁶¹⁷ Hernmarck, 1933, S. 13f.

⁶¹⁸ Trauregister. Domarchiv München, 7. Mai 1731. Zitiert nach ebenda, S. 14.

⁶¹⁹ Ebenda, S. 15.

⁶²⁰ Pignatti, Giovanni Battista Piazzetta, 1987, S. 50. Dazu auch Holler, Amigoni, 1990, S. 784.

Hauptverantwortliche ist. Zwei Jahre nach seinem Weggang aus München folgt ihm Desmarées in diese Position.⁶²¹

Eine weitere malerische Größe, dessen Werken Desmarées am Hof Karl Albrechts begegnet, ist der Franzose Joseph Vivien. Desmarées studiert dessen Herrscherporträts, die ihn insbesondere hinsichtlich ihrer Kompositionen prägen, welche selbst wiederum stark von Rigaud abhängig sind.⁶²²

Nicht nur beruflich, sondern auch privat ist es für Desmarées eine fruchtbare Zeit. Er schafft sich in München einen Freundeskreis, der aus den vornehmsten zu jener Zeit in Bayern tätigen Künstlern besteht. So verbindet ihn eine enge Freundschaft mit Cosma Damian und dessen Bruder Egid Quirin Asam.⁶²³

Durch die Vermittlung der Brüder beginnt Desmarées, sich der religiösen Malerei zu widmen. Die größte Anzahl seiner Altargemälde stammt aus dem ersten Jahrzehnt in München, sämtliche mit Sicherheit datierbare aus den Jahren 1738 und 1739.⁶²⁴

Unter Desmarées' Freunden befinden sich weiterhin der Landschaftsmaler Joachim Franz Beich und Balthasar Augustin Albrecht, der sowohl Decken- und Altargemälde als auch Porträts malt. Beide sitzen Desmarées für Porträts Modell und arbeiten ebenso wie dieser für den bayerischen Hof.⁶²⁵

Als im Jahr 1742 Kurfürst Karl Albrecht von Bayern zum deutschen Kaiser gewählt wird, begleitet Desmarées ihn zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Frankfurt am Main. Vermutlich ist er auch gezwungen, Karl Albrecht auf dessen Feldzügen zu folgen, da er durch die Eroberung Münchens seitens der österreichischen Truppen von seiner Familie getrennt wird. So weilt er nicht in München, als seine Frau am 7. Mai 1743 stirbt.⁶²⁶

⁶²¹ Seelig, 1980, S. 255ff. Vgl. dazu auch Lindemann, 1989, S. 21. sowie Koch, 1991, S. 144.

⁶²² Vgl. Kap. II.2.1.4 Die weiteren Porträtisten.

⁶²³ Hernmarck, 1933, S. 16.

Zu der Wertschätzung die Desmarées' durch seinen Freundeskreis erfuh. Vgl. ebenda, S. 21f. und Paulus, 1913, S. 22.

⁶²⁴ Hernmarck, 1933, S. 16.

⁶²⁵ Ebenda.

⁶²⁶ Ebenda, S. 16f.

1745 stirbt Kaiser Karl Albrecht. Seinem Nachfolger, Max Joseph, liegt sehr daran, sein in vielfacher Hinsicht völlig ruiniertes Land wieder aufzubauen. So ändert er das höfische Leben radikal und reduziert den dort herrschenden Luxus. Die finanziellen Kürzungen in allen Bereichen haben zur Folge, dass Desmarées sich zunächst zu anderen Höfen hin orientieren muss.

Der Hof des prachtliebenden, jüngeren Bruders Karl Albrechts, des Kurfürsten Clemens August von Köln, ist geradezu prädestiniert für einen längeren Aufenthalt. So reist Desmarées noch im gleichen Jahr nach Bonn. Während dieser Zeit erhält er zumeist Aufträge für Paradedemalere⁶²⁷ und begegnet verstärkt französischen Einflüssen, insbesondere aber auch den Malern Carlo Carloni und Johann Nepomuk Schöpf.⁶²⁸

1749 kehrt er für kurze Zeit nach München zurück,⁶²⁹ wo er sogleich von Max Joseph in seinem Amt als Hofmaler bestätigt wird.⁶³⁰ Schon im Herbst 1752 wird er nach Kassel berufen, um die landgräfliche Familie zu malen. Die Bildnisse des Grafen Friedrich II. und der Erbprinzessin Maria sind in ihrer prächtigen Gestaltung dem Stil verpflichtet, den Desmarées in Bonn gelernt hat.⁶³¹ Gleichzeitig malt er jedoch auch ein Porträt seines Landsmannes Johann Arckenholtz, in dem erstmals der Einfluss der Aufklärung in Desmarées' Werk fassbar ist.

Desmarées' Besuch in Kassel dauert bis Juni 1753. Danach wird er wieder an den Hof Clemens Augusts berufen, wo er am 12. Juni 1753 eintrifft.⁶³² Welch großen Wert der Kurfürst auf ihn legt, zeigt sich deutlich darin, dass sein Kabinett Desmarées davon benachrichtigt, dass „man nit ungeneigt seye ihme de Marées als Hofmalern eine jährliche Besoldung auszusprechen, sofern derselbe für beständig allhier zu verbleiben sich entschliessen wird.“⁶³³ Wieder entstehen zahlreiche Gemälde für den Bonner Hof.

⁶²⁷ Ebenda, S. 18.

⁶²⁸ Koch, 2000, S. 393.

⁶²⁹ Hagedorn, 1755, S. 269.

⁶³⁰ Lipowsky, 1833, S. 150.

⁶³¹ Heranmarck, 1933, S. 19.

⁶³² Ebenda.

⁶³³ Zitiert nach Paulus, 1913, S. 23.

Nachdem Desmarées das Angebot, in Bonn zu bleiben, ablehnt, obwohl er vom Hof in München noch keinen festen Unterhalt bezieht, kehrt er am 29. Dezember 1754 dorthin zurück und erhält hier nun zunehmend auch Aufträge aus dem gehobenen Bürgertum.⁶³⁴

Aus den 1760er Jahren haben sich viele Rechnungen von Desmarées über die bei ihm bestellten Gemälde erhalten, die eine starke Inanspruchnahme und Beliebtheit des Malers belegen.⁶³⁵ So ist zum einen sein früherer Kollege und Konkurrent, der Porträtmaler Franz Joseph Winter, in den Hintergrund getreten.⁶³⁶ Zum anderen kann Desmarées seine Preise erhöhen.⁶³⁷ Einige seiner Werke werden von Max Joseph sogar für die kurfürstliche Gemäldegalerie in Schleißheim angekauft.⁶³⁸

Die dokumentierten Rechnungen werfen auch ein Licht auf Desmarées' Arbeitsweise. Sie erscheint durch die immer üppigere Auftragslage geradezu fabrikmäßig. Geprägt durch die Mitarbeit zahlreicher Schüler entstehen mehr und mehr Werke voller stereotyper Wiederholungen, die, verglichen mit den rein eigenhändigen Arbeiten, eine wesentlich geringere Qualität aufweisen.⁶³⁹

Trotz seiner großen Beliebtheit hat Desmarées, wie viele andere Künstler jener Zeit auch,⁶⁴⁰ Schwierigkeiten, vom Hof Bezahlung für seine Arbeiten zu erhalten.⁶⁴¹ So ist Desmarées in seinen letzten Lebensjahren immer wieder gezwungen, sich mit finanziellen Problemen auseinanderzusetzen. Sein Schüler Franz Xaver Welde berichtet eine Aussage des Kurfürsten Max Joseph: „Er solle nur ruhig sterben, es wirdet deren Seinigen schon gedenket werden“,⁶⁴² Worte, die davon zeugen, dass die unsichere Zukunft seiner Hinterbliebenen Desmarées durchaus beschäftigt. Fast zwanzig Jahre ist er gezwungen, um eine angemessene Bezahlung seiner Arbeit durch den Münchner Hof zu

⁶³⁴ Hernmarck, 1933, S. 20. Dazu auch Koch, 2000, S. 393.

⁶³⁵ Paulus, 1913, S. 23.

⁶³⁶ Vgl. Kap. II.2.1.4 Die weiteren Porträtisten.

⁶³⁷ Hernmarck, 1933, S. 15.

⁶³⁸ Ebenda, S. 21.

⁶³⁹ Klingsöhr-Le Roy, Rigaud, 1990, S. 388.

⁶⁴⁰ Einer dieser Künstler ist Joseph Vivien. Vgl. Kap. II.2.1.4 Die weiteren Porträtisten.

⁶⁴¹ Hernmarck, 1933, S. 16.

⁶⁴² Zitiert nach Paulus, 1913, S. 27.

kämpfen. Erst Ende August 1776, wenige Wochen vor seinem Tod, wird ein ausreichendes Gehalt von 300 Florentin bewilligt.⁶⁴³

Am 3. Oktober 1776 stirbt Georges Desmarées in München.⁶⁴⁴ Er wird auf dem Friedhof der Salvatorkirche beigesetzt.⁶⁴⁵

2.1.4 Die weiteren Porträtisten

Desmarées Vorgänger als Porträtmaler am Münchener Hof ist der Franzose Joseph Vivien. Er ist der bedeutendste Maler von Porträts Karl Albrechts und Maria Amalias in ihrer Zeit als Thronfolgerpaar und fertigt die ersten Bildnisse ihrer Regierungszeit. Außerdem sind er und seine Kunst für die Entwicklung des Herrscherporträts am Münchner Hof, namentlich für Desmarées und Franz Joseph Winter von entscheidender Bedeutung.

Vivien wird 1657 in Lyon geboren.⁶⁴⁶ Nach seiner Ausbildung bei François Bonnemer und Charles Le Brun in Paris ist er fast ausschließlich als Porträtmaler tätig.⁶⁴⁷ Sein besonderes Talent liegt in der Technik der Pastellmalerei, die durch seine Werke in Frankreich populär wird.⁶⁴⁸ In der zweiten Hälfte der Neuzigerjahre des 17. Jahrhunderts erfährt seine Karriere einen erheblichen Aufschwung und er wird zu einem „der

⁶⁴³ Hermarck, 1933, S. 20.

Nach Desmarées' Tod schreibt Welde am 18. November 1776: „Der unsterbliche Desmarées, mein beinahe zwanzigjähriger verdienstvoller Lehrmeister, genoss zwar das höchsteltene Glück, dass er immer gesund und die mehrste Zeit hindurch mit Arbeit versehen war. Er hatte über das eine Pension und einen so grossen Ruhm, dass er auch an auswärtige Höfe berufen, und ihm hierdurch zu einem grossen Verdienste die vorteilhafteste Gelegenheit verschaffet wurde. Dieser sehr günstigen und sehr seltenen Umstände ungeachtet hat dieser vortreffliche und weltberühmte Künstler dennoch einige Zeiten erlebt, die ihm sehr fatal waren, und seine zurückgelassene schmale Verlassenschaft, die noch seine eingeschränkte Lebensart erhalten hat, ist ein redender Beweisgrund, dass ein Porträtmaler ohne Beyhilfe in der Lage mit Ehren unmöglich bestehen möge. Hat dieser so grosse und so sehr beliebte Meister öfters viele Mühe anwenden müssen, sein zuweilen hartes Geschick zu besiegen, was für ein schlechter Trost bleibt mir mehr übrig?“ Zitiert nach Paulus, 1913, S. 27.

⁶⁴⁴ Koch, 1991, S. 143.

⁶⁴⁵ Hermarck, 1933, S. 25.

⁶⁴⁶ Servières, 1911/12, S. 21.

Genauer ist lediglich sein Taufdatum und -ort überliefert. Vivien wird am 30. März 1657 in Lyon getauft. Vgl. Börsch-Supan, 1963, S. 131.

⁶⁴⁷ Ebenda, S. 132.

⁶⁴⁸ Von der Académie royale wird er als „peintre en portraits en pastèle“ bezeichnet. Le Comte nennt ihn sogar „van Dyck du siècle pour le pastel“. Zitiert nach Börsch-Supan, 1963, S. 133, 136.

beliebtesten Porträtmaler von Paris“,⁶⁴⁹ unter anderem arbeitet er als „Peintre du Roi“ für den französischen Hof.⁶⁵⁰ 1701 wird er in die Académie Royale aufgenommen.⁶⁵¹ Zwei Jahre später erreicht seine Karriere mit seiner Ernennung zum Conseiller der Akademie ihren Höhepunkt.⁶⁵² Sein Auftraggeberkreis erweitert sich und er arbeitet für verschiedenste hochgestellte Persönlichkeiten, wie die Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln sowie für Max Emanuel von Bayern.⁶⁵³ Hierzu reist er mehrere Male nach Köln sowie 1719 und 1723 auch nach München.⁶⁵⁴

Seit 1710 lässt die Pastellmalerei in seinem Oeuvre nach und Vivien widmet sich stärker der Ölmalerei.⁶⁵⁵ In Paris wird er zusehends unmodern, da er nur selten in der Lage ist, sich den neuen Anforderungen des aufkommenden Rokoko anzupassen.⁶⁵⁶ Seine Kunst ist stark von der Rigauds geprägt. Allerdings bedient sich Vivien eines verhalteneren Kolorits und eines strengeren Bildaufbaus, so dass sein Oeuvre „mit der Pracht des üblichen spätbarocken Porträts“ kontrastiert.⁶⁵⁷

Als 1726 sein wichtigster Auftraggeber Max Emanuel von Bayern stirbt, hinterlässt er bei Vivien Schulden in Höhe von 50.000 Livres. Bezahlt werden diese nur zögerlich und noch 1821 kämpfen Viviens Erben um ihr Vermögen.⁶⁵⁸

Vivien stirbt am 5. Dezember 1734 auf einer Reise nach München in Bonn.⁶⁵⁹

Der Maler Franz Joseph Winter ist, wie Vivien, bereits vor Desmarées' Ankunft am Münchener Hof tätig. Er wird in der Folgezeit parallel zu

⁶⁴⁹ Ebenda, S. 131.

⁶⁵⁰ Ebenda, S. 135.

⁶⁵¹ Servières, 1911/12, S. 21, 39. und Klessmann, 1980, S. 60.

⁶⁵² Börsch-Supan, 1963, S. 136.

⁶⁵³ Servières, 1911/12, S. 21, 39. Vgl. dazu auch Klessmann, 1980, S. 60.

⁶⁵⁴ Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, Bd. 1, S. 209f.

⁶⁵⁵ Börsch-Supan, 1963, S. 144.

⁶⁵⁶ Ebenda, S. 152.

⁶⁵⁷ Hernmarck, 1933, S. 82. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1963, S. 149. sowie Klessmann, 1980, S. 60.

⁶⁵⁸ Börsch-Supan, 1963, S. 152. und Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, Bd. 1, S. 210.

⁶⁵⁹ Börsch-Supan, 1963, S. 159. Dazu auch Klessmann, 1980, S. 60. und Klingsöhr-Le Roy, Vivien, Joseph, 1990, S. 659.

diesem mit Bildnissen beauftragt, wobei ihm insbesondere Werke intimeren Charakters, wie Jagdporträts, zu verdanken sind.

Winter wird um 1690 geboren. Eine erste Ausbildung erhält er bei Caspar Sing.⁶⁶⁰ Seit 1710 ist er nachweisbar als Maler in München tätig,⁶⁶¹ bereits fünf Jahre später wird ihm dort der Hofschutz zuteil. Ab diesem Zeitpunkt etwa fertigt er mehrere Porträts, insbesondere Jagdbildnisse, für seine neuen Auftraggeber, zu denen seit den Zwanzigerjahren auch Kurfürst Clemens August von Köln gehört.⁶⁶² Zu seinen Aufgaben zählen darüber hinaus verschiedene Blumen- und Früchtestillleben.⁶⁶³ Während er zunächst hauptsächlich Kopien anderer Werke anfertigt, wird er nach einiger Zeit zum geachteten kurfürstlichen Hof- und Kammermaler, was er auch noch unter Karl Albrecht viele Jahre bleibt.

Ab 1744 werden seine Aufgaben mehr und mehr von seinem jüngeren Verwandten Johann Georg Winter wahrgenommen bis er 1756, nach einundvierzigjähriger Dienstzeit, eine Pension vom Münchner Hof erfragt und sich zurückzieht.⁶⁶⁴

Für Winters künstlerische Entwicklung ist, noch stärker als für Desmarées, Viviens Werk entscheidend. So bleibt er während seiner gesamten Laufbahn beispielsweise hinsichtlich seiner Kompositionen vom Vorbild des älteren Meister abhängig. Sein Können legt er besonders in eine exakte Wiedergabe von Details, wie Kostümen und Accessoires, dazu bevorzugt er eine tonige Farbigkeit und undifferenzierte Hintergründe.⁶⁶⁵

2.2 Die Porträts Karls VII. Albrecht

Die Politik Bayerns ist bereits Jahre vor der Geburt Karl Albrechts von dem Großmachtstreben seines Vaters, Kurfürst Max Emanuel, geprägt. Der Thronfolger wird schon früh in dessen Ziele einbezogen, was seine Heirat mit der österreichischen Kaisertochter Maria Amalia – immerhin Tochter eines der ärgsten Feinde Max Emanuels – am deutlichsten

⁶⁶⁰ Nagler, 1951, S. 239.

⁶⁶¹ Miersch, 2007, S. 242f.

⁶⁶² Börsch-Supan, 1963, S. 160ff.

⁶⁶³ Nagler, 1951, S. 239f.

⁶⁶⁴ Ebenda.

⁶⁶⁵ Börsch-Supan, 1963, S. 160. Vgl. dazu auch Miersch, 2007, S. 242f.

veranschaulicht. Die Ehe mit der Erzherzogin dient Bayern in erster Linie als weitere Grundlage für den eigenen Anspruch auf die Kaiserkrone im Falle des Ausbleibens eines männlichen Thronerben für die Habsburger.

Aufgrund der Bedeutung dieser Ehe setzt die folgende Untersuchung mit den Porträts aus der Zeit um die Hochzeit ein. Auf diese Weise lässt sich verfolgen, ob und inwiefern die Verbindung zu Maria Amalia schon vor dem Regierungsantritt Karl Albrechts für das zentrale Streben nach der Kaiserkrone nutzbar gemacht wird. Zudem zeigt sich so auch, inwieweit Karl Albrechts Porträts nach der Thronbesteigung zu den vorangegangenen, von Max Emanuel bestimmten, differieren.

Um darüber hinaus sowohl Karl Albrechts außenpolitische Ziele als auch seine Position gegenüber den Traditionen des eigenen Hauses deutlich zu machen, wird gegebenenfalls auf die zentralen Bildnisse seines kaiserlichen Vorgängers sowie seines Vaters Bezug genommen.

Dort, wo Bildnisse Karl Albrechts und Maria Amalias zu Pendants zusammengestellt sind, wird auf die Zusammengehörigkeit beziehungsweise auf die Bezugnahme der Porträts aufeinander innerhalb der Bildnisbesprechung der Fürstin eingegangen.

Die Untersuchung beginnt mit Porträts, die von Joseph Vivien geschaffen wurden. Dieser ist als bevorzugter Maler Max Emanuels bestimmender Künstler der Thronfolger- und später auch der ersten Herrscherbildnisse Karl Albrechts und seiner Frau. Als Georges Desmarées 1730 Hofmaler in München wird, rückt der ältere Meister völlig in den Hintergrund, was auch in der vorliegenden Betrachtung zum Tragen kommt. Desmarées dominiert von da an die höfische Porträtmalerei, insbesondere die großen repräsentativen Aufträge. Allerdings fertigt er auch privatere Bildnisse und Jagdporträts, die ebenfalls Eingang in die Untersuchung finden.

Der desgleichen schon zu Zeiten Max Emanuels am Münchner Hof tätige Franz Joseph Winter erhält auch unter Karl Albrecht viele kleinere Aufträge, speziell für Jagdporträts. Auch seine Werke finden im Folgenden Berücksichtigung.

Durch die chronologische Gegenüberstellung der Bildnisse dieser Meister lassen sich die Unterschiede in ihren künstlerischen Charakteristika deutlich herausarbeiten. Außerdem sind auf diese Weise sowohl eventuelle Bezugnahmen Winters und Desmarées' auf einander

als auch auf Vivien sowie Veränderungen, die auf einen Wandel im Zeitgeist hindeuten, festzustellen.

2.2.1 Die Thronfolge (ab 1722-1726)

Joseph Vivien ist bereits viele Jahre der bevorzugte Porträtist am Münchner Hof unter Max Emanuel und so erscheint es nicht verwunderlich, dass ein von ihm kurz zuvor entwickelter Porträttyp anlässlich der 1722 erfolgenden Hochzeit Karl Albrechts mit Maria Amalia unter anderem als Hochzeitsbildnis des Prinzen genutzt wird.

Das Porträt Karl Albrechts anlässlich seiner Hochzeit (Joseph Vivien)

Das infolge der Hochzeit in verschiedenen Varianten und Kopien vervielfältigte Porträt setzt den bayerischen Thronfolger als Feldherrn in Szene (Abb. II.2.01).

Dargestellt ist Karl Albrecht vor neutralem Hintergrund in halber Figur, den Körper im Profil nach rechts gewandt, den Kopf in stolzer Haltung dem Betrachter zugewendet, dem auch sein freundlicher Blick gilt. Der einzig sichtbare, rechte Arm ist leicht nach vorn gestreckt. Der bayerische Thronfolger erscheint in Harnisch, weißem Halstuch und rotsamtenen Mantel, der ihm von der hinteren Schulter über den Rücken fällt und außerhalb des unteren Bildrandes nach vorne geführt ist. Eine große Allongeperücke und der Orden vom Goldenen Vlies vervollständigen Karl Albrechts Erscheinung.

Das Bildnis des bayerischen Thronfolgers stellt diesen in seiner Rolle als siegreicher Militär zur Schau. Unterstützt wird dieses Motiv von der strengen Drehung ins Profil und der stolzen, selbstbewussten Haltung. Die Andeutung des Lächelns und der freundliche Ausdruck der auf den Betrachter gerichteten Augen lockern hingegen die strenge Darstellung und verleihen Karl Albrecht Jugendlichkeit. Zudem rücken ihn der enge Bildausschnitt sowie der seine Person betonende Einsatz einer ausgeprägten Hell-Dunkel-Technik eng an den Betrachter heran.

Da der Kurprinz zu diesem Zeitpunkt lediglich für das österreichische Kaiserhaus erfolgreich am Kampf gegen die Türken teilgenommen hat,⁶⁶⁶ wird für den Betrachter die Bezugnahme des Bildnisses hierauf sofort deutlich.

⁶⁶⁶ Vgl. Kap. II.2.1.1 Karl VII. Albrecht.

Karl Albrechts militärische Ruhmestaten für Österreich verstärken sein gutes Verhältnis zu Karl VI., das bereits seit dem Aufenthalt der bayerischen Prinzen in Klagenfurt und Graz besteht. Gewissermaßen verdient heiratet er also 1722 die Tochter des verstorbenen Kaisers und Bruders Karls VI., Josephs I.

Viviens Porträt nimmt durch seine Gestaltung auf diesen militärischen Verdienst Bezug und stellt somit ein Zeugnis der guten Österreich-Bayerischen Beziehungen der frühen Zwanzigerjahre des 18. Jahrhunderts dar.

Darüber hinaus verweist das Porträt Karl Albrechts sowohl inhaltlich als auch kompositorisch auf die Kontinuität des Wittelsbachschen Herrscherhauses. So hatte auch schon Max Emanuel im ersten Jahrzehnt seiner Regierung überaus erfolgreich gegen die Türken gekämpft.⁶⁶⁷ Dieser Tatsache folgend wird die kompositorisch strenge Drehung ins Profil aus den überaus bekannten und weit verbreiteten Porträts des Vaters übernommen. Max Emanuels Bildnisse hatte Vivien – mit Rückgriff auf ein Porträtschema Rigauds – zuerst um die Jahrhundertwende angefertigt (vgl. Abb. II.2.02, II.2.03, II.2.04, II.2.05).⁶⁶⁸

Im Vergleich wird die Vorbildhaftigkeit der älteren Porträts sofort deutlich. Nicht nur Drehung, sondern auch Kopfhaltung sowie das leichte Lächeln finden sich bereits in den Bildnissen Max Emanuels. Die Motivation von Karl Albrechts vorgestrecktem, rechtem Arm wird sogar erst in diesem Vergleich offenbar, geben doch die Porträts des Vaters mehr von der Haltung des Dargestellten preis. So scheint entweder das Auflegen der Hand auf einen Helm (vgl. Abb. II.2.02) oder auch das Halten eines Kommandostabes gemeint zu sein (vgl. Abb. II.2.05). Lediglich das starke Hell-Dunkel im Bildnis des Kurprinzen ist in den Porträts des Vaters, die sämtliche Pastelle sind, naturgemäß noch nicht angelegt. Gerade dieses jedoch lässt das Gesicht Karl Albrechts besonders hervortreten und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters damit gekonnt auf den Ausdruck des Thronfolgers.

⁶⁶⁷ Volk, 1976, S. 127.

⁶⁶⁸ Rigauds zugrunde liegendes, seinerseits van Dyck rezipierendes Porträt zeigt Christian Gyldenløve. Pierre Drevet fertigt 1698 einen Stich des Porträts an. Vgl. Seelig, 1976, Bd. I, S. 3.

Viviens somit schon inhaltlich überaus gelungene Gestaltung eignet sich aufgrund der Ausrichtung des Dargestellten nach rechts und seines freundlichen Ausdrucks in hervorragender Weise als Pendantporträt zu Bildnissen der Gattin Karl Albrechts und wird auch dementsprechend häufig und lange in dieser Hinsicht genutzt.⁶⁶⁹ Späte Versionen des Typs entstehen sogar noch nach Karl Albrechts Regierungsübernahme (vgl. Abb. II.2.07, II.2.08).⁶⁷⁰

Das ganzfigurige Feldherrenporträt (Joseph Vivien)

Im Jahr der Hochzeit trifft ein weiteres Porträt des Kurprinzen von Vivien in München ein (Abb. II.2.09).⁶⁷¹ Es dient ursprünglich als Gegenstück zu einem Bildnis des Bruders Karl Albrechts, Ferdinand Maria Innozenz, wird jedoch in der Folgezeit als eigenständiges Porträt vervielfacht.⁶⁷² Vivien bereitet die Bildnisse des Thronfolgers und dessen Bruders bereits 1719 durch Studien vor. Im Winter 1723/24 reist er nach München, um auf Wunsch Max Emanuels, zusätzlich zwei Bildnisse der Schwiegertöchter, Maria Amalia und Maria Anna Carolina, zu malen, die seit spätestens 1726 die Gruppe ergänzen.⁶⁷³

Karl Albrecht steht in ganzer Figur im Profil nach links gewendet in freier Landschaft vor dem Betrachter, auf den sein Blick fällt. Während er sein rechtes Bein als Standbein benutzt, ist das linke als Spielbein nach hinten versetzt. Der Thronfolger ist in einen vollständigen Harnisch, ein weißes Halstuch, schwarze Stiefel mit Sporen sowie eine Allongeperücke

⁶⁶⁹ So findet es unter anderem zusammen mit einem noch von Franz von Stampart geschaffenen Bildnis der späteren Kurprinzessin Maria Amalia (vgl. Abb. II.2.34) Verbreitung. Die als Pendant zu diesem Porträt Maria Amalias dienende Version befindet sich ebenfalls auf Schloss Hämelschenburg (vgl. Abb. II.2.06). Vgl. u. a. Reden, 1966, S. 192f., 196.

⁶⁷⁰ Nach dem Porträttyp Viviens entstehen zudem verschiedene Stiche von Gilles Edme Petit und Bernardo Vogel. Vgl. Hohenzollern, Karl Albrecht, 1976, Bd. 2, S. 231.

⁶⁷¹ Das Bild wurde am 20.09.1722 von Vivien geliefert. Vgl. Hohenzollern, Karl Albrecht, 1976, Bd. 2, S. 231. und Börsch-Supan, 1963, S. 150.

⁶⁷² Die bisher bekannten, verschiedenen Wiederholungen von Viviens Porträt werden bei Börsch-Supan aufgelistet. Eventuelle noch unbemerkte Varianten dürfte Ioana Herbert in ihrer in Arbeit befindlichen Dissertation zu Joseph Vivien aufführen. Der Porträttypus ist von Bernhard Vogel und André Geyer gestochen worden. Vgl. ebenda, S. 186. und Hohenzollern, Karl Albrecht, 1976, Bd. 2, S. 231.

⁶⁷³ Börsch-Supan, 1963, S. 150. sowie Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, Bd. 1, S. 210.
Zum Porträt Maria Amalias vgl. Abb. II.2.35.

gekleidet. Eine üppige blaue Schärpe mit Goldrand ist ihm über einem Wehrgehänge um die Hüfte geschlungen und wird vom Wind hinter ihrem Träger gebauscht. Darüber hinaus schmückt Karl Albrecht der Orden vom Goldenen Vlies.

Während der Kurprinz mit seiner linken Hand fest den Griff des Degens an seiner Hüfte umfasst – lediglich den Zeigefinger abspreizt – stützt er seine Rechte auf das eine Ende des Kommandostabs, der seinerseits auf eine Böschung aufgesetzt ist. Auf dieser Böschung liegt links vom Prinzen ein Helm.

Der linke Bildhintergrund wird von einer Eiche begrenzt, deren ausladende Äste bis über die Figur des Kronprinzen reichen. Im rechten Hintergrund geht der Blick in die Ferne, wo er auf ein Reitergefecht unter leicht bewölktem Himmel im Abendrot fällt.

Erneut erscheint Karl Albrecht dem Betrachter als Feldherr in strengem Profil, hier allerdings nicht mehr gemildert durch einen freundlichen Blick und die Andeutung eines Lächelns, wie im Porträt anlässlich der Hochzeit (vgl. Abb. II.2.01). Stattdessen blickt der Kurprinz geradezu arrogant auf den Betrachter herab. Einzig das grazile Standmotiv schwächt die strenge, militärisch schneidige Erscheinung ab. Die mittlerweile überaus modische, ursprünglich aus der französischen Tradition übernommene, um die Hüfte geschlungene Schärpe, wie sie bereits in dem 1697 gemalten Bildnis des Grand Dauphin von Hyacinthe Rigaud (vgl. Abb. II.2.10) auftaucht,⁶⁷⁴ gibt dem Bildnis einen eleganten, modisch aktuellen Bezug.

So präsentiert sich Karl Albrecht – sehr viel konkreter als zuvor – als siegesgewisser, überlegener Feldherr des Türkenfeldzugs von 1717, während im Hintergrund die Schlacht tobt. Unterstützt wird diese Präsentation noch durch den ausladenden Eichenbaum, dessen Äste die Figur des Kronprinzen auf zwei Seiten rahmen. Als vielfältiges Symbol sowohl für Königstreue, ruhmreiche Siege und stolzes Heldentum als auch für Unsterblichkeit, männliche Kraft und Stärke intensiviert dieses Motiv die Bedeutung Karl Albrechts als siegreicher und dazu kaisertreuer

⁶⁷⁴ Das Motiv erscheint hier nicht zum ersten Mal in Rigauds Oeuvre. Es findet sich bereits in früheren Bildnissen von seiner Hand, z. B. in dem des Charles-Auguste de Goyon de Matignon, comte de Gacé, von 1691. Vgl. Perreau, 2004, S. 200ff.

Feldherr und verleiht seinen Taten im Krieg bedeutungsvolle und zeitlose Großartigkeit.⁶⁷⁵

Grundlage für Viviens hier verwendetes Haltungsmotiv ist das Porträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud von 1694 (vgl. Abb. II.2.11), das seit seiner Entstehung geradezu zu einer Formel für das klassische Feldherrenporträt geworden ist.⁶⁷⁶ Viviens rege Auseinandersetzung mit dem älteren Vorbild dokumentieren bereits Jahre zuvor verschiedene Bildnisse, die die Vorlage variieren und von denen ausgehend er Karl Albrechts Porträt fertigt. So findet sich das hier verwendete Motiv des im Kontrapost-Stehens von seiner Anlage her bereits bei einem Porträt Max Emanuels von 1719 (vgl. Abb. II.2.13)⁶⁷⁷ – wenn dort auch weit weniger elegant und grazil. Die strenge Drehung ins Profil zeigt sich in den schon für Karl Albrechts Bildnis anlässlich seiner Hochzeit bedeutsamen Porträts des Vaters (vgl. Abb. II.2.02, II.2.03, II.2.04, II.2.05).

Hinsichtlich der farblichen Gestaltung setzt Vivien sein Porträt ganz aus erdigen braunen, grauen und grünen Tönen zusammen, die allein durch das Blau der Schärpe und das zarte Gelb der Dämmerung unterbrochen werden. Keine harten Rot- oder Weißtöne oder dramatischen Kontraste stören die harmonische Wirkung. Auf diese Weise gelingt es dem Maler, seinem Werk eine besonders ruhige Atmosphäre zu verleihen.

2.2.2 Die Regierung (1726-1745)

Nach dem Tod Kurfürst Max Emanuels am 26. Februar 1726 übernimmt Karl Albrecht die Regierungsgeschäfte in Bayern.

⁶⁷⁵ www.uni-goettingen.de/de/16703.html (17.02.09; 11:25) und Beuchert, 1995, S. 69.

⁶⁷⁶ Hohenzollern bringt die Pose Karl Albrechts mit Rigauds Porträt Ludwigs XIV. von 1701 (vgl. Abb. II.2.12) in Verbindung. Da es sich dabei jedoch lediglich um eine Wiederholung aus dem genannten älteren Porträt des französischen Königs von 1694 handelt und eben dieses noch dazu selbst ein Feldherrenporträt ist, scheint es doch die eigentliche Vorlage für Vivien darzustellen. Vgl. Hohenzollern, Karl Albrecht, 1976, Bd. 2, S. 231.

⁶⁷⁷ Das Bildnis gibt Max Emanuel am 17.01.1717 in Auftrag, im Juli 1719 liefert Vivien das fertiggestellte Werk nach München. Vgl. Börsch-Supan, 1963, S. 186.

Das Antrittsporträt (Joseph Vivien)

Anlässlich seiner Thronbesteigung entsteht für ihn ein neuer Porträttyp. Erneut ist Joseph Vivien der ausführende Maler und auch Urheber der hier gezeigten Version (Abb. II.2.14).⁶⁷⁸

Das Bildnis zeigt Karl Albrecht in Dreiviertelfigur vor dem Betrachter stehend, der Körper ist leicht nach links, der Kopf in die entgegengesetzte Richtung gewendet. Sein Blick geht rechts aus dem Bildraum hinaus. Der junge Kurfürst befindet sich in freier Landschaft, die im linken Hintergrund durch eine Anhöhe mit Zelt und Bäumen begrenzt wird. Rechts schaut der Betrachter in die Weite, wo ein Reitergefecht tobt.

Karl Albrecht selbst ist erneut in einen vollständigen Harnisch gekleidet. Spitzenmanschetten und Halstuch kommen am Halsausschnitt und an den Handgelenken zum Vorschein. Außerdem trägt er eine gepuderte Allongerücke. Eine üppige Schärpe mit Schmuckborte ist ihm über einem Wehrgehänge um die Hüften geschlungen und bauscht sich hinter ihm. Darüber hinaus schmücken ihn der Orden vom Goldenen Vlies an der Collane sowie das Band des Ordens vom Heiligen Georg. Ein Hermelinumhang umschlingt seinen rechten Arm und liegt hinter dem Kurfürsten auf einem Felsvorsprung auf, während auf einem ebensolchen, links neben Karl Albrecht, ein Helm liegt. Seine rechte Hand umfasst das Ende eines Feldherrenstabes und ist mit diesem auf den Vorsprung, auf dem auch der Helm liegt, gestützt. Bis auf den ausgestreckten Zeigefinger greifen die Finger der linken Hand fest um die Scheide des Schwertes.⁶⁷⁹

Erneut ist Karl Albrecht als siegreicher Militär innerhalb eines traditionellen Feldherrenbildnisses dargestellt. Wieder findet sich die freie Landschaft, die links begrenzt wird, rechts aber den Blick des Betrachters zu einer Schlachtenszene führt. Auch Harnisch, Kommandostab und Allongerücke sind nochmals Bestandteil der Gestaltung. Das Kurfürstenbildnis übernimmt darüber hinaus sogar die Arm- und Handhaltung des letzten Kurprinzenporträts (Abb. II.2.09). Schwert und

⁶⁷⁸ Seelig, 1980, S. 301.

Das hier gezeigte Gemälde wird im Allgemeinen auf das Jahr 1726 datiert (vgl. u. a. WAF). Aufgrund der Darstellung des St. Georg-Ritterordens muss jedoch eine Datierung nach Gründung des Ordens 1729 angenommen werden. Vgl. zur Ordensgründung Kap. 2.1 Biografische Darstellungen – Karl VII.

⁶⁷⁹ Leider war es nicht möglich, das Porträt im Original zu sehen. Daher kann keine Besprechung der farblichen Gestaltung erfolgen.

Kommandostab werden in beiden Werken mit fester Hand gehalten. Dennoch entbehrt das neue Porträt einen Großteil des schneidigen Ausdrucks des älteren, schließlich fehlen sowohl die Profilpose, als auch die „Arroganz“ des direkt auf den Betrachter fallenden Blickes sowie die Distanz der Ganzfigur.

Somit wird hier eine im Vergleich zu dem zuvor gezeigten Bildnis variierte Wirkung erzielt, was einzig dem für die Porträtmalerei Karl Albrechts neuartigen Haltungsmotiv und dem engeren Bildausschnitt zuzuschreiben ist. Statt im Profil ist der neue Kurfürst hier stärker in die Frontale gedreht, mit vornehm erhobenem und gewendetem Kopf und leicht verklärtem, gelassenem Gesichtsausdruck. Diese Neuerungen lassen den Dargestellten weicher, freundlicher und nahbarer erscheinen. Er gibt dem Betrachter Gelegenheit, ihn, den neuen Kurfürsten, in Augenschein zu nehmen, ohne ihn seinerseits zu fixieren.

Bemerkenswerterweise enthält das Porträt keinerlei Hinweis auf Karl Albrechts neue Kurfürstenwürde – im Gegenteil, Karl Albrecht bleibt inhaltlich dem Schema treu, das schon seine Thronfolgerporträts bestimmt hat. So sind weder Insignien noch andere Elemente, die dem Bereich des Staatsporträts zuzuordnen wären, zu sehen. Einzig der neu gegründete Orden des Heiligen Georg findet hier eine erste Wiedergabe und zeichnet den Dargestellten als dessen Großmeister und somit zumindest indirekt als Kurfürsten aus.

Hinsichtlich der neuen Pose, die das Bildnis auch zu einem idealen Pendantporträt für Bildnisse Maria Amalias werden lässt, der Verwendung der Collane des Goldenen Vlieses als auch der Gestaltung der um die Hüfte geschlungenen Schärpe zwischen Arm und Körper, übernimmt Vivien erneut Elemente aus einem seiner eigenen älteren Bildnisse Max Emanuels. Sein 1710 geschaffenes Werk, dessen monumentales Original im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, stellt eines der bedeutendsten Porträts des ehemaligen Kurfürsten dar. Es wurde anlässlich seines Sieges in der Schlacht bei Harsán während der

Türkenkriege gefertigt.⁶⁸⁰ Das Schloss von Berchtesgaden bewahrt eine wohl eigenhändige Kopie (vgl. Abb. II.2.15) auf.⁶⁸¹

Somit muss Karl Albrechts Verzicht auf eine Zurschaustellung der Zeichen seiner neuen Würden in seinem ersten Herrscherporträt als ganz bewusste Entscheidung bewertet werden. Er stellt sich stattdessen durch die Rückgriffe auf eines der bekanntesten Porträts seines Vaters sowie auf seine eigenen Bildnisse als Kurprinz erneut dezidiert in die Nachfolge der Regierung und der militärischen Erfolge Max Emanuels und betont damit, auch in politischer Hinsicht, die Kontinuität des bayerischen Herrscherhauses.

Das hier von Vivien erstmals für die Porträtmalerei Karl Albrechts verwendete Haltungsmotiv findet großen Anklang beim jungen Kurfürsten. Die weniger strikte Darstellung als Feldherr, die elegante und damit höfische Pose zusammen mit dem deutlich sichtbaren Rückgriff auf das Bildnis des Vaters stellen eine ideale Verbindung dar. Karl Albrecht lässt, wie im Folgenden deutlich wird, seine Porträtisten während seiner gesamten Regierungszeit, insbesondere nach seiner Krönung zum Kaiser, immer wieder für neue Porträts auf diese Pose zurückgreifen.⁶⁸²

Karl Albrecht als Großmeister des St. Georg-Ritterordens (Franz Joseph Winter)

Nach der Neugründung des St. Georg-Ritterordens von 1729 nutzt Karl Albrecht diesen in der Folgezeit dazu, sich demonstrativ als Erbe seiner dem Orden zugehörigen Vorgänger zu präsentieren sowie den Adel seinem Hof und seiner eigenen Person zu verpflichten.⁶⁸³ Wie viel

⁶⁸⁰ Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, 1976, Bd. 1, S. 209.

⁶⁸¹ Die Pose geht ursprünglich wohl auf ein Porträt Ludwig XIV. von Pierre Mignard zurück, das hauptsächlich in Stichen verbreitet wurde. Vgl. Hohenzollern, Karl Albrecht, 1976, Bd. 2, S. 221f.

Es gibt zahllose weitere Wiederholungen dieser Komposition innerhalb der Porträtmalerei Max Emanuels. So bewahrt auch die BStGS mehrere Ausschnittkopien (vgl. z. B. Abb. II.2.16) sowie den schlecht erhaltenen Bozzetto des Originals (Inv.-Nr. 2821) auf.

⁶⁸² Von dem Porträt befindet sich heute eine Ausschnittkopie im Wallraff-Richartz-Museum in Köln, die nicht von Viviens Hand stammt. Sie variiert die Handhaltung und modernisiert die Haartracht der Vorlage. Zudem dient sie als Pendantporträt zu einer ebenfalls im Museum aufbewahrten Kopie eines Vivien-Bildnisses von Maria Amalia. Vgl. Erichsen-Firle und Vey, 1973, S. 81f, Taf. 57, 58. Zum Typus des zugrunde liegenden ersten Kurfürstinnenporträts vgl. Kap. II.2.3.2 Die Regierung (1726-1745) – Das Kurfürstinnenporträt.

⁶⁸³ Seelig, 1979, S. 1682. und Fuchs, 1999, S. 171.

Gewicht der neue Kurfürst dabei dem Orden beimisst, wird in einem Mitte der Dreißigerjahre von Franz Joseph Winter geschaffenen Porträt deutlich, das Karl Albrecht als Großmeister des Ordens zeigt (Abb. II.2.17). Es ist das einzige derartige heute noch bekannte großformatige Porträt des Kurfürsten und als solches der Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Großmeister-Bildnissen der nachfolgenden Herrscher.⁶⁸⁴

Karl Albrecht ist, den Blick auf den Betrachter gerichtet, in Dreiviertelfigur leicht nach links, den Kopf leicht nach rechts gewendet in einem Innenraum wiedergegeben. Letzteren charakterisiert eine üppige Draperie, die den Bildhintergrund in großen Schwüngen diagonal von der rechten Bildseite ausgehend so teilt, dass der Blick des Betrachters rechts ins Freie geht, wo unter einem bewölkten Himmel Schloss Nymphenburg erscheint. Der Blick auf das Schloss zeigt dieses ausgehend von dem von Karl Albrecht in Auftrag gegebenen Rondell.

Der Kurfürst selbst ist in den detailliert wiedergegebenen Großmeisterhabit des St. Georg-Ritterordens gekleidet. Letzterer besteht aus eng anliegenden scharlachroten Kniehosen und dem silbernen, ebenfalls scharlachrot gefütterten Streitrock mit weiten, breit umgeschlagenen Ärmeln und in Kniehöhe zurückgeschlagenen Schößen. Über dem Streitrock werden der ärmellose, offene Mantel aus blauem Samt mit großem, geschlossenem Latzkragen, genannt „Brustschild“, darauf die Collane des Ordens und das rote Wehrgehänge sichtbar. Die Säume von Mantel und Rock sind üppig mit Silberstickerei verziert. Auf der linken Seite des Mantels ist der Bruststern des Ordens zu sehen. Dazu schmücken ein weißes Spitzenjabot und eine rote Fliege den Dargestellten. Ein schwarzer, breitkrepiger Hut mit Feder und Juwelenagraffe und eine gepuderte Allongeperücke vervollständigen seine Erscheinung.⁶⁸⁵

⁶⁸⁴ Seelig, 1979, S. 1682.

Es haben sich diverse weitere z.T. ganzfigurige jedoch immer kleinformatige Darstellungen Karl Albrechts im Ordensornat in unterschiedlichsten Techniken erhalten. So wird im originalen Ordensbuch eine solche abgebildet. Ob diesen Versionen großformatige Vorlagen zugrunde gelegen haben, ist nicht bekannt, jedoch laut Seelig unwahrscheinlich. Vgl. Destouches, 1890, S. 7f., Abb. Titelbild des Buches und Baumgartner und Seelig, 1979, S. 52f., Kat-Nr. 20-26.

⁶⁸⁵ Leider war es nicht möglich das im Depot aufbewahrte Bildnis im Original zu sehen. Für die farbige Beschreibung sowie die Charakterisierung des Großmeisterhabits vgl. daher

Erstmals zeigt sich Karl Albrecht in einem Porträt nicht als Feldherr, jedoch finden sich auch erneut keinerlei klassische Insignien seiner Herrschaft als Kurfürst von Bayern. Stattdessen präsentiert er sich mit den Zeichen seiner – selbst geschaffenen – Position als Großmeister des St. Georg-Ritterordens. Noch dazu ist im Hintergrund das Rondell von Nymphenburg zu sehen – die Grundlage der von Karl Albrecht sich selbst zu Ehren geplanten „Carlsstadt“.⁶⁸⁶ Somit präsentiert sich der Kurfürst hier mit Zeichen verschiedener Meilensteine seiner bisherigen Regierungszeit.

Insbesondere der Hausritterorden vom Heiligen Georg ist dabei maßgebliches Instrument der kurfürstlichen Propaganda. Seine Gründung wird, entgegen den Tatsachen, als Wiederbelebung eines Ordens aus der Zeit der Kreuzzüge bezeichnet, um sämtliche führenden Häupter des Hauses Wittelsbach sozusagen unter einem Banner zu vereinen.⁶⁸⁷ Dementsprechend findet sich das Thema der Ordensgründung auch als zentrales Motiv der ebenfalls von Karl Albrecht in Auftrag gegebenen Ahnengalerie in der Münchner Residenz. Diese Galerie stellt ihrerseits eine anschauliche Demonstration der langen, verdienstvollen Ahnenreihe der Wittelsbacher dar und bietet somit eine weitere Veranschaulichung der hohen Würde Karl Albrechts und seines Hauses. Eben der Rang der Wittelsbacher ist es, der als geeignet für die Kaiserwürde programmatisch in Szene gesetzt wird.⁶⁸⁸

Für die Ausführung lehnt sich Winter direkt an Viviens erstes Herrscherporträt Karl Albrechts an (vgl. Abb. II.2.14). Die Aufteilung des Bildraums, die Positionierung sowie die Kopf- und Körperhaltung des Dargestellten werden übernommen. Dabei ist das Vorbild Viviens kaum zufällig gewählt. Bietet es doch zum einen die Reminiszenz an das bedeutende Porträt Max Emanuels (vgl. Abb. II.2.15). Zum anderen wird es der zeitgenössische Betrachter direkt mit den gleichzeitigen Bildnissen des amtierenden Kaisers Karl VI. von Johann Gottfried Auerbach in Verbindung gebracht haben (vgl. Abb. II.2.18, II.2.19). Zeigt das erste

ebenda. und Ders., IV.28. Kurfürst Karl Albrecht als Großmeister des kurbayerischen Hausritterordens, 1986, S. 75. sowie Hartmann, 1985, S. 85.

⁶⁸⁶ Vgl. Kap. II.2.1.1 Karl VII. Albrecht.

⁶⁸⁷ Seelig, 1979, S. 1682.

⁶⁸⁸ Ders., 1980, S. 253.

eine zum Porträt Karl Albrechts vergleichbare Haltung des Körpers, Kopfes und der linken Hand sowie eine ähnliche Gestaltung des Hutes und des Jabots, stellt das zweite den Kaiser bei ebenfalls ähnlicher Haltung sogar im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies dar – dem für Karl Albrechts St. Georg-Ritterorden vorbildhaften Orden der Habsburger.

Gleichzeitig nimmt Winter auch beim Werk eines anderen Münchner Hofmalers Anleihen, nämlich Georges Desmarées' Porträt von Karl Albrechts Sohn, Maximilian Joseph (vgl. Abb. II.2.57). Mit diesem stimmen zum einen die zuvor beschriebenen Elemente überein, die sich schon bei dem beiden Bildern zugrunde liegenden Vorbild Viviens gezeigt haben. Zum anderen werden hier darüber hinaus Vergleichbarkeiten in Handhaltung, Blickrichtung und Kleidung deutlich. Gerade auf die Kleidung wird besonderer Wert gelegt. Der Großmeisterornat des Ordens muss genauestens wiedergegeben werden, was wohl mit dazu geführt hat, dass Winter, der für seine außergewöhnliche Detailtreue bekannt ist, mit dem Auftrag betraut wurde.⁶⁸⁹ Dass der Vater so dezidiert die Pose des Sohnes für sich selbst wiederholen lässt, wirft ein deutliches Licht auf den Wunsch, die Kontinuität und Geschlossenheit des bayerischen Herrscherhauses zu demonstrieren, die auf diese Weise anschaulich in Szene gesetzt wird.

So gelingt es Winter mit der Gestaltung seines Bildnisses, Karl Albrecht nicht allein mit den bis zu diesem Zeitpunkt herausragendsten Leistungen seiner eigenen Regierungszeit in Verbindung zu bringen. Vielmehr stellt er ihn auch zugleich in die Tradition seines Vaters, verweist auf die Sicherung der Herrscherlinie durch Max Joseph und schafft darüber hinaus Vergleichbarkeiten zum aktuellen Kaiserbildnis.

Der von Vivien entwickelte und von Winter fortgeführte Typus mit seinem charakteristischen Haltungsmotiv wird für viele andere Variationen der Zeit verwendet. So entsteht beispielsweise etwa zur gleichen Zeit das Desmarées-Bildnis des Kurfürsten für die Ahnengalerie der Münchner Residenz (Abb. II.2.20).⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Vgl. Kap. II.2.1.4 Die weiteren Porträtisten.

⁶⁹⁰ Seelig, 1980, S. 301.

Der Kurfürst und das Adelsporträt (Georges Desmarées)

Neben den beschriebenen offiziellen Bildnissen entstehen auch schon früh Porträts Karl Albrechts, denen weniger machtpolitische Intentionen zugrunde liegen. Sie dienen bevorzugt der Ausschmückung untergeordneter Räume insbesondere von Lustschlössern. Meist handelt es sich dabei um Bildnisse, die Karl Albrecht bei der Jagd, dem von ihm sehr geliebten Zeitvertreib, zum Thema haben.⁶⁹¹

Das einzige bekannte Beispiel für ein „inoffizielles“ Porträt, das nicht zugleich auch Jagdbildnis ist, fertigt Georges Desmarées kurze Zeit nach 1730 (Abb. II.2.21) als Pendant zu einem Porträt Maria Amalias.⁶⁹²

Karl Albrecht ist in engem Bildausschnitt als Halbfigur mit nicht näher definiertem Hintergrund dargestellt. Er ist mit dem Körper und etwas weniger mit dem Kopf nach links gedreht. Sein Blick ist aufmerksam auf den Betrachter gerichtet. Er trägt eine Prunkrüstung, ein weißes Halstuch mit Spitze und einen blauen, reich mit floraler Goldstickerei verzierten Mantel mit rosafarbenem Futter, den er über die hintere Schulter geworfen hat. Obwohl die Hände nicht sichtbar sind, scheint es, als stemme er die Linke in die Hüfte. Dazu trägt er die modische Zopferücke, deren lange Locken auf Schulter und Rücken aufliegen.

Das Porträt ist ganz dem Interesse Karl Albrechts an Bildnissen seiner Person, die dem aktuellen modischen Geschmack im Sinne des Rokoko mit seiner leichteren Farbigkeit entsprechen, zu verdanken. Es zeigt den Kurfürsten ohne die traditionellen Insignien, lediglich die Rüstung veranschaulicht und erinnert an seine militärischen Fähigkeiten, die er im Türkenkrieg unter Beweis gestellt hat. Eindrucksvoll rahmt der Mantel Karl Albrechts Figur und verleiht ihr Volumen. Gleichzeitig ist er derart kunstvoll mit Blüten und floralen Ranken bestickt und von solch kostbarem seidigen Material, dass er den militärischen Ausdruck des Gemäldes entschärft und ihm eine elegante, kunstvolle Note verleiht.

Somit stellt das vorliegende Porträt Karl Albrechts Funktion als Feldherr in nur sehr reduzierter Form dar. Stärker als noch beim ersten Herrscherbildnis von Vivien tritt die höfische Eleganz in den Vordergrund (vgl. Abb. II.2.14). Diese gestalterischen Verschiebungen und

⁶⁹¹ Vgl. auch Abb. II.2.23.

⁶⁹² Vgl. Abb. II.2.42. sowie Koch, 1992, S. 2720.

Veränderungen gehen so weit, dass sie, zusammen mit dem kleinen Format und dem engen Bildausschnitt, das Werk der Gruppe der Adelsporträts zuordnen.

Gerade die höfische, elegante Wirkung des Porträts unterstreicht Desmarées zusätzlich durch seine kunstvolle Malerei. Er ist nach seiner Anstellung 1730 zunächst mit der Anfertigung repräsentativer Porträts insbesondere für das Großprojekt der Ahnengalerie der Münchner Residenz beschäftigt und folgt hierin Jacopo Amigoni.⁶⁹³ Erst mit der Zeit wird der neue Hofmaler auch mehr und mehr für solche Bildnisse in Anspruch genommen, deren Gestaltungsregeln, wie im vorliegenden Fall, nicht strikt den Regeln des repräsentativen Dekorums folgen, sondern wesentlich mehr Ausdruck der aktuellen Mode sind.⁶⁹⁴ Entsprechend dieser Intention hellt Desmarées hier den dunklen, unbestimmten Hintergrund um den Kopf Karl Albrechts herum leicht auf, wodurch eine wesentlich räumlichere Wirkung entsteht. Harmonisch werden die Farben einander gegenübergestellt. Die Verzierungen der Prunkrüstung entsprechen in ihrem Rosé-Ton dem Futter des Mantels und dem Inkarnat des Dargestellten, der bräunlich-goldene Hintergrund findet sich im glänzenden Metall der Rüstung und im Braun der Augen wieder. Beide Farben werden in den verschatteten Partien des Haares aufgenommen. Durch diese meisterhafte Gegenüberstellung von Farben, Stoffen und Komposition gelingt Desmarées eine geradezu impressionistische Wirkung,⁶⁹⁵ die dem Thema der Darstellung Karl Albrechts im Sinne eines Adelsbildnisses ideal entspricht.

Hinsichtlich der kompositorischen Anlage dienen Desmarées das anlässlich seiner Hochzeit entstehende Porträt Karl Albrechts von Vivien und damit auch dessen Vorgänger Max Emanuels als Vorbilder (vgl. z. B. Abb. II.2.01, II.2.04). In gespiegelter Komposition zeigt das Kurprinzenporträt (vgl. Abb. II.2.01 gespiegelt) ebenso wie das „Adelsporträt“ den damaligen Thronfolger und jetzigen Regenten im Format des Brustbildes nach links gewendet. In beiden Werken findet sich auch der komplette Harnisch sowie der die Silhouette rahmende Mantel. Jedoch bleibt es bei dieser leichten Annäherung Desmarées an den älteren

⁶⁹³ Vgl. Kap. II.2.1.3 Georges Desmarées.

⁶⁹⁴ Vgl. dazu auch Koch, 1992, S. 2720.

⁶⁹⁵ Vgl. dazu auch ders., 1991, S. 144.

Maler, da die Wirkung der Gemälde eine gänzlich andere ist. Ausgehend von der modischen Zopferücke, über den viel schmuckvoller ausgestalteten Harnisch bis hin zu der warmen, lichten, ins Rosé spielenden Farbigkeit und der „impressionistischen“ Malweise gelingt dem neuen Hofmaler, wie oben gezeigt, ein höfisch-leichter und wesentlich eleganterer Ausdruck.

Das Adelsporträt Karl Albrechts hat in dieser Form keine Wiederholung gefunden und bleibt somit einzigartig für die Darstellung des Kurfürsten. Dazu muss festgehalten werden, dass das Bildnis wahrscheinlich für einen ganz persönlichen Rahmen bestimmt gewesen ist. Anders ist die gelockerte, modische und reduziert repräsentative Form nicht zu erklären.⁶⁹⁶

Das Jagdporträt in der Amalienburg (Georges Desmarées)

Das wesentlich häufigere Thema für Porträts, die für „inoffizielle“ Zwecke und Orte in Auftrag gegeben werden, ist die Jagd oder vielmehr die Darstellung Karl Albrechts als Jäger, die sich oftmals in Gruppenbildnissen wieder findet. So fertigt schon Joseph Vivien in der Thronfolgerzeit des Prinzen ein solches, heute verlorenes Gruppenporträt mit Jagdcharakter an.⁶⁹⁷ Dieses dient dann später Franz Joseph Winter als vermutliche Grundlage für seine ausschnitthaften Jagdbilder des Herrschers (vgl. z. B. Abb. II.2.22). Erst als es zur Ausstattung des Schlosses Amalienburg im Park von Nymphenburg kommt, lässt Karl Albrecht Georges Desmarées für sich selbst und seine Frau völlig eigenständige Jagdbildnisse anfertigen. Sie werden in die wandfeste Ausstattung des Schösschens eingebunden (Abb. II.2.23).⁶⁹⁸

Karl Albrecht ist auf diesem Bildnis in sehr gerader, ganzer Figur auf einem Felsvorsprung sitzend, die Füße leger überkreuzt, in freier Natur wiedergegeben. Während sein Körper leicht nach links gewendet ist, dreht er den Kopf nach rechts, sein Blick geht rechts aus dem Bild hinaus. Der Kurfürst trägt ein dunkelgrünes, reich mit Goldstickerei verziertes Samtjustaukorps mit dazugehöriger Weste, die sich unterhalb des Gürtels öffnet und den Blick auf leuchtend rote Hosen und weiße Stulpen freigibt.

⁶⁹⁶ Vgl. dazu auch ders., 1992, S. 2720.

⁶⁹⁷ Börsch-Supan, 1966, S. 200.

⁶⁹⁸ Zum Porträt Maria Amalias vgl. Abb. II.2.45.

Ein weißes Hemd, ein ebensolches Halstuch sowie schwarze Schuhe und eine locker im Nacken gebundene Zopfperücke vervollständigen die Garderobe des Herrschers. Das rote Band des Goldenen Vlieses und das blaue des St. Georg-Ritterordens werden am Ausschnitt der aufgeknapften Weste sichtbar. Der Stern des Letzteren ist auf der linken Brust aufgesteckt.

Karl Albrechts rechte Hand hält locker eine auf seinem Schoß aufgestützte Jagdflinte. Der linke Unterarm ist auf einen Felsvorsprung gelegt, die Hand hängt locker herab. Auf demselben Vorsprung liegt auch ein schwarzer Dreispitz mit Goldborte.

Im rechten Vordergrund sind zwei Jagdhunde wiedergegeben. Während der eine den Kopf zu seinem Herrn hebt, einen apportierten Vogel im Maul, schnuppert der andere an weiteren, am Boden liegenden, erlegten Tieren. Der Hintergrund zeigt links verschiedene Büsche und einen hohen, über den oberen Bildrand hinausgehenden Baum, rechts hinter der Figur des Kurfürsten fällt der Blick hingegen auf offenes Land mit vereinzelt Bäumen und einem Berg am Horizont. Am Himmel ziehen Wolken.

Auf den ersten Blick ist Karl Albrecht hier ganz als erfolgreicher Jäger wiedergegeben, der, die reiche Beute zu seinen Füßen, auf einem Felsen ausruht. Der Kurfürst ist tatsächlich ein leidenschaftlicher Jäger und frönt oft diesem Zeitvertreib.⁶⁹⁹ Bei genauerer Betrachtung wird allerdings klar, dass sich die Darstellung nicht in der Wiedergabe eines erfolgreichen Jägers erschöpft. Vielmehr wird dieses Thema mit dem der Repräsentation verknüpft, indem die den Kurfürsten kennzeichnenden Orden in die Darstellung eingefügt werden. Gleichzeitig entspricht die sehr gerade Haltung des Sitzenden eher einem Thronen als einem tatsächlichen Ausruhen. Dadurch verstärkt sich der repräsentative Eindruck im Gegensatz zu dem einer eventuellen, genrehaften Momentaufnahme in natürlicher, „privater“ Atmosphäre.

Der Aufhängungsort des Porträts ist die seit 1734 für Maria Amalia errichtete Amalienburg im Garten von Schloss Nymphenburg. Das Lustschloss ist ganz auf die Bedürfnisse der Kurfürstin zugeschnitten, enthält eine Küche und eigens für ihre Hunde ausgestaltete Räume.⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Vgl. Kap. II.2.1.1 Karl VII. Albrecht.

⁷⁰⁰ Ebenda.

Ihrer Begeisterung für die Jagd widmet sich ein Großteil der Ausstattung. Gleichzeitig dient das Schlösschen jedoch auch der modischen Repräsentation und wird unter anderem mithilfe des Desmarées-Porträts vom Kurfürsten genutzt, um seine Person angemessen in Szene zu setzen.⁷⁰¹

Hinsichtlich des Haltungsmotivs dient Desmarées Viviens erstes Herrscherporträt des Kurfürsten als Vorbild (vgl. Abb. II.2.14). Sowohl Schulter- als auch Kopfwendung sind aus dem älteren Vorbild übernommen. Das Sitzmotiv als solches erscheint hingegen neu und zeigt, dass Desmarées in der Lage ist, kompositionell eigenständige sowie anatomisch ausgewogene und korrekte Darstellungen zu meistern. Sowohl die abwechselnd leuchtenden und warmen Farben als auch die weiche Stofflichkeit der Kleidung und der Haare weisen ihn als Meister seines Faches aus.

Das Reiterporträt (Georges Desmarées)

Sein einziges Reiterbildnis gibt Karl Albrecht kurze Zeit nach 1736 bei Desmarées für den Speisesaal in Schleißheim in Auftrag (Abb. II.2.24).⁷⁰² Das noch heute im Schloss aufbewahrte monumentale Bild weist an den rechten, linken und oberen Bildrändern Spuren einer nachträglichen Vergrößerung auf.

Das Reiterbildnis zeigt Karl Albrecht, den Betrachter anblickend, nach links gewendet auf blau-goldenem Sattelzeug, auf einem Grauschimmel in Levade reitend. Die offene Landschaft ist hügelig, erst am Horizont stehen Bäume. Im linken Hintergrund fällt der Blick auf ein Feldlager mit weißen Zelten, auf welches zwei Reiter zureiten. Der rechte Hintergrund wird vom Kammerherrn des Kurfürsten, Graf von Livizziani, auf einem braunen Pferd eingenommen. Sein Blick geht rechts aus dem Bild heraus, er trägt einen blausamtenen Justaucorps mit Silberstickerei und eine Zopferücke. In den Händen hält er einen federgeschmückten Helm.

Karl Albrecht ist in einen goldgelben Samtjustaucorps mit Goldstickerei gehüllt. Darüber kleiden ihn ein halblanger Harnisch,

⁷⁰¹ Stahl, Maria Amalia, Kurfürstin und Kaiserin, 1986, S. 221.

⁷⁰² Die Datierung setzt Seelig überzeugend auf die Zeit nach 1736 an, als der im rechten Hintergrund abgebildete Page, wohl Graf Kaspar Livizziani, zum Kammerherrn Karl Albrechts ernannt wurde. Vgl. Seelig, 1980, S. 301f.

schwarze Stiefel mit Sporen und helle Handschuhe. Auf dem Kopf trägt er eine üppige Zopfperücke, um den Hals den Orden vom Goldenen Vlies sowie das blaue Band des St. Georg-Ritterordens. Dessen Stern erscheint zusätzlich links auf dem Metall des Brustpanzers. Der Kaiser führt mit der linken Hand die Zügel, während er seine rechte erhebt, in der er ein Ende eines Kommandostabes hält.

Über der Szene schweben zwei geflügelte weibliche Genien aus üppigen Wolken herab. Die Hintere ist in blaue und rosafarbene Tücher gehüllt und bläst kräftig in eine von zwei Trompeten, welche mit den bayerischen Farben geschmückt ist. Die Vordere hält mit einem Lächeln einen Lorbeerkranz über den Kaiser und einen Palmenzweig in der linken Hand. Sie ist in üppige rote und goldene Stoffe gewandet, die ihre Büste freilassen.

Karl Albrecht ist mit allen Elementen des traditionellen, klassischen Reiterbildnisses dargestellt. Durch die Wiedergabe des Harnischs, der Truppen im Hintergrund und der von seinem Triumph kündenden Genien ist er als ruhmreicher Feldherr und Führer Bayerns in Szene gesetzt. Das kostbare Pferd und die Untersicht führen ihn in deutlicher Distanz zum Volk dem Betrachter vor. Dazu kommt die offensichtliche Leichtigkeit, mit der er das sich elegant aufbäumende Pferd zügelt und auf diese Weise seine Fähigkeit demonstriert, ruhig und selbstsicher seinen Staat zu lenken.

Das insbesondere durch das Motiv der Genien altertümlich anmutende Werk geht in seinem Charakter auf eine lange Tradition von Reiterbildnissen zurück, die ihr letztes allgemeingültiges Vorbild in dem Porträttypus Ludwigs XIV. von Pierre Mignard gefunden hatten (vgl. z. B. Abb. II.1.05). Die in diesem Typus mit vielfältigen Mitteln ausgedrückte herrscherliche Überlegenheit bietet für Karl Albrecht die Möglichkeit, sich entsprechend seinem Vorbild Ludwig XIV. und im Rahmen des von seinem Vater barock geprägten Schleißheimer Schlosses als idealer Herrscher zu zeigen. Gleichzeitig bietet der Typus des Reiterbildnisses die Gelegenheit, sich auch in dieser Hinsicht in die Tradition des eigenen Hauses zu stellen ebenso wie Reminiszenzen an seinen Verbündeten – Frankreich – vorzuführen.

Der große Auftrag für dieses Bildnis ist zusammen mit dem 1758 entstehenden Pendant für Max Joseph innerhalb Desmarées' Oeuvre

außergewöhnlich, selten hat er Gelegenheit solch riesenhafte Formate zu füllen. Dementsprechend scheint die Umsetzung den Maler und seine deutlich erkennbar mitwirkende Werkstatt vor einige künstlerische Schwierigkeiten gestellt zu haben. Diese zeigen sich unter anderem an dem in den Rücken des Fürsten baumelnden Ordenskleinod des St. Georg-Ritterordens, aber auch an der Gestaltung der Figur des Pagen zusammen mit dessen leerem Blick und dem recht un gelenk und leicht unförmig wirkenden Grauschimmel. Darüber hinaus erstaunt das relativ veraltet wirkende Motiv der trompetenden Genien. Dieses erklärt sich einerseits als Versuch Desmarées', sich dem altertümlichen Stil des Schleißheimer Schlosses anzupassen, das hauptsächlich das Gepräge Max Emanuels trägt. Andererseits bietet es die Möglichkeit, dem kompositorisch überaus schwierigen, riesenhaften Format, dessen Bildraum eine über die Figuren des Fürsten und seines Dieners hinausgehende Gestaltung verlangte, gerecht zu werden und schlicht den Bildraum zu füllen.

Das Kurfürstenporträt vor der Kaiserkrönung (Georges Desmarées)

Kurze Zeit vor seiner Wahl und Krönung zum Kaiser lässt Karl Albrecht Desmarées ein neues Porträt von sich anfertigen (Abb. II.2.25).⁷⁰³

Der Regent ist hier im Format einer großzügigen Halbfigur vor einem wolkgigen Himmel im Freien dargestellt. Er wendet sich mit dem Körper leicht nach links, während sein Kopf nach rechts gedreht ist und er ebenfalls nach rechts aus dem Bild herausschaut. Der rechte Arm ist vom Körper abgespreizt, die Hand bereits nicht mehr im Bild. Dagegen ist die Linke in die Hüfte gestützt, Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind nicht geballt.

Karl Albrecht trägt einen Harnisch, ein weißes Spitzenhalstuch und eine üppige blaue Schärpe, die ihm über einem goldenen Wehrgehänge um die Hüfte geschlungen ist. Auf der Brust wird ein rotsamtener, über die Schultern hinter die Figur des Kurfürsten fallender Hermelinmantel von einer diamantenbesetzten Schmuckfibel zusammengehalten. Eine

⁷⁰³ In der Literatur wird das Bildnis gemeinhin als Wiederholung eines der nach 1742 entstehenden Kaiserporträts beschrieben (vgl. z. B. Hürkey, V.5. Karl Albrecht als Kurfürst, 1986, S. 81.). Dem entgegen ist das Porträt allerdings vor die Krönung Karl Albrechts zum Kaiser zu datieren. So finden sich keinerlei Elemente, die auf einen kaiserlichen Status hindeuten. Im Gegenteil, der Herrscher trägt lediglich seinen Kurfürstenmantel.

lange, lockige Zopfperücke, der Orden vom Goldenen Vlies am roten Band sowie der Orden vom Heiligen Georg am blauweißen Band zusammen mit dem Kleinod vervollständigen die Erscheinung Karl Albrechts. Zusätzlich ist der Stern des St. Georg-Ritterordens auf dem roten Samt des Mantels auf der linken Brust aufgestickt.

Wieder tritt Karl Albrecht auf den ersten Blick als in freier Landschaft stehender, siegreicher Feldherr auf. Das soldatische Gepräge des Werkes wird hier jedoch, wie schon im „Adelsporträt“, deutlich durch den auf den Schultern liegenden Mantel gemildert. Wurde allerdings in jenem eine private, modisch-rokokohafte Wirkung angestrebt, handelt es sich beim vorliegenden Porträt eher um eine inhaltliche Schwerpunktverlagerung. Ausgehend vom Feldherrenbildnis setzt hier der leuchtend rote Kurfürstenmantel den Akzent auf den Rang Karl Albrechts als Landesherr, was durch die deutlich zum Vorschein kommenden Ordenszeichen zusätzlich verstärkt wird.

Desmarées nimmt hier zum einen erneut Anleihen beim ersten Herrscherporträt Karl Albrechts von Vivien (Abb. II.2.14), zum anderen verarbeitet er die Kompositionsvariante, die Winter schon für sein Porträt des Kurfürsten als Großmeister des St. Georg-Ritterordens verwendet hat (Abb. II.2.17). Das Haltungsmotiv, bestehend aus leicht nach links gedrehtem Körper und nach rechts gewendetem Kopf mit dem entweder auf den Betrachter fallenden oder rechts aus dem Bild herausgehenden Blick wird spätestens mit dem vorliegenden Porträt für die Bildnismalerei Karl Albrechts charakteristisch. Das neue Porträt geht allerdings auch in gewisser Hinsicht über die beiden älteren Bildnisse hinaus. So rückt Desmarées den Kurfürsten noch näher als zuvor an den Betrachter heran, lässt den linken Ellenbogen und die rechte Hand vom Bildrand überschneiden, so dass von der umgebenen Landschaft nur noch der Himmel erkennbar ist. Beides konzentriert die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Person des Dargestellten und seine kurfürstliche Erscheinung.

Das Kaiserporträt (Georges Desmarées)

Anlässlich der Kaiserkrönung in Frankfurt am Main erhält Desmarées den Auftrag, für Karl Albrecht einen neuen Bildnistypus anzufertigen

(Abb. II.2.27).⁷⁰⁴ Dieser wird zu dem am weitesten verbreiteten Porträt des Herrschers.⁷⁰⁵

Das Porträt zeigt Karl Albrecht in stehender Dreiviertelfigur und leicht nach links gedrehter Vorderansicht, den Kopf nach rechts gewendet, vor dem Betrachter. Sein Blick geht rechts aus dem Bildraum hinaus. Der rechte Unterarm liegt auf einem roten Paradekissen mit Goldborte und Quasten auf, das sich auf einem hohen Paradedisch am linken Bildrand befindet. Mit geziertem Griff hält Karl Albrecht hier das Zepter in der rechten Hand. Seine linke Hand ist in die Hüfte gestützt.

Der Raum wird zusätzlich zu dem Paradedisch, auf dessen Kissen auch Reichsapfel, Kurhut und Kaiserkrone⁷⁰⁶ liegen, im linken Hintergrund von einem mächtigen, hoch auf einem Postament stehenden Säulenfragment gebildet. Im rechten geht der Blick ins Freie und fällt auf Himmel und Wolken. Der gesamte Raum wird von einer üppigen, rotsamtenen Draperie mit Goldstickerei überfangen, die in weiten Bögen über der Figur des Kaisers von mit Quasten besetzten Kordeln hoch gerafft ist.

Der Kaiser selbst trägt eine gepuderte Allongeperücke, schwarze Beinkleider und einen ganzen Harnisch, dessen Kantenbesatz in einem Rosé-Ton mit Goldrand gehalten ist, welcher sich in dem Wehrgehänge wieder findet. Ein weißes, gebundenes Halstuch und zarte, durchscheinende Spitzenmanschetten bilden die Übergänge von der Rüstung zu Händen und Kopf. Dazu ist ihm eine blaue Schärpe mit flatternden Enden um die Hüften geschlungen. Ein mit einer juwelenbesetzten Kette über der Brust zusammengehaltener Hermelinmantel ist über die linke Schulter nach hinten geworfen und zwischen rechtem Unterarm und Kissen wieder nach vorn gezogen. Er hinterfängt, in reichen Falten auf den Boden fallend, nahezu die gesamte Gestalt Karl Albrechts. Zudem schmücken ihn der Orden vom Goldenen Vlies an einem breiten, leuchtend roten Band, der Stern des St. Georg-Ritterordens an seinem blau-weißen Band diagonal über der Brust sowie dessen auf dem Mantel unter der linken Schulter aufgestickter Stern.

⁷⁰⁴ Hojer und Schmid, 1999, S. 37.

⁷⁰⁵ Vgl. dazu auch Scholz, 1994, S. 20, 37.

⁷⁰⁶ Da das ehemalige Kaiserhaus das karolingische Original nicht herausgibt, muss die Kaiserkrone anlässlich Karl Albrechts Kaiserwahl neu angefertigt werden. Vgl. Hojer, 1980, S. 57.

Karl Albrecht präsentiert sich überaus prunkvoll und souverän als neuer Kaiser. Sämtliche klassischen Insignien finden Eingang in die Darstellung: Die verschiedenen Materialien der Kleidung, der Orden und des Interieurs sind in ihren kostbarsten Ausformungen dargestellt. Darüber hinaus stellt sich der neue Herrscher in eleganter und überaus selbstsicherer Pose den Blicken des Betrachters – sein gerade erst errungener Status erscheint selbstverständlich. So wird das Zepter lediglich mit zierlichem Griff gehalten, der rechte Arm locker abgelegt, die linke Hand bequem in die Hüfte gestützt. Die inszenierte Pose wirkt auf diese Weise weniger konstruiert als vielmehr wie die Momentaufnahme einer Audienz.⁷⁰⁷ Der Kaiser erwartet in natürlicher Autorität und prachtvollem Rahmen die Bittsteller. Dabei ist er weder entrückt noch geistesabwesend, sondern blickt mit ruhigem Ausdruck aufmerksam am Betrachter vorbei.

Mit der Darstellung des eleganten Souveräns verbindet sich gleichzeitig der Eindruck eines fähigen Feldherren, der die Rüstung nicht einmal innerhalb eines so repräsentativen Rahmens ablegt, sondern sich bereit hält für militärische Unternehmungen – ein Aspekt, der innerhalb der gesamten Porträtmalerei des Fürsten beibehalten wurde.

Der zeitgleiche, bereits zitierte Bericht Carl Gustaf Tessins scheint beinahe nach der Betrachtung des Desmarées-Porträts verfasst worden zu sein: „[...] Das ist wirklich ein Fürst, mit vorteilhaftem Aussehen, mild, beredet und leutselig, wert der vornehmsten Krone der Welt [...]“⁷⁰⁸.

Diese vorteilhafte Wirkung erzielt der Maler durch verschiedene Maßnahmen. Zum einen stimmt er die auf den ersten Blick farbenfrohen, bewegten Formen der Einzelheiten genauestens auf einander ab. So findet sich das dunkle Gold des Mantels sowohl in den Insignien als auch in der Draperie wieder. Das Rot des Ordensbandes vom Goldenen Vlies erscheint erneut im Wehrgehänge, den Verzierungen des Harnisches, im Kurhut, dem Paradekissen sowie in der Draperie. Das bräunliche Weiß des Hermelins taucht in den Wolken wieder auf, die um das Haupt des Kaisers das Blau des Himmels freilassen. Ein Blau-Ton, der sich seinerseits im Ordensband des St. Georg-Ritterordens und in der Schärpe

⁷⁰⁷ Ahrens, 1990, S. 42f.

⁷⁰⁸ Leijonhufvud, 1917, Bd. 1. Briefe C. G. Tessins an Ulla Sparre. Zitiert nach Hemmarck, 1933, S. 17, Fn. 28.

wieder findet. Und schließlich entspricht das Grau der Rüstung dem Postament mit Säule sowie – aufgeheilt – der Allongeperücke. Somit verwendet Desmarées im Grunde nur wenige unterschiedliche Farbtöne, die er allerdings durch geschicktes Platzieren und einen lockeren Pinselstrich zu einem Farbspiel werden lässt. Gleichzeitig gelingt es ihm so, der Darstellung einen eindeutigen Mittelpunkt zu verleihen: das von Farben, Stoffen und Formen umwogte Gesicht des neuen Kaisers.

Eine andere Maßnahme Desmarées' ist sein Festhalten an althergebrachten Darstellungsformen hinsichtlich der kompositionellen Vorgehensweise. So finden sich Haltungsmotiv und Raumkonzeption nicht allein in Karl Albrechts bisher gesehenen Bildnissen vorangelegt (vgl. Abb. II.2.14, II.2.13, II.2.21) und eignen sich, wie diese, hervorragend für Pendantporträts zu Bildnissen Maria Amalias. Sie entsprechen darüber hinaus einem durchaus klassisch zu nennenden Typus von Herrscherporträt. Ähnliches hatte unter anderem schon Antoine Pesne Jahre zuvor nach dem Vorbild Johann Friedrich Wentzels für Friedrich I. geschaffen (vgl. Abb. II.2.28). Auch die bereits gesehenen Bildnisse des gerade verstorbenen Kaisers Karl VI. gehen in eine vergleichbare Richtung (vgl. Abb. II.2.18, II.2.19), was sich insbesondere in der Gegenüberstellung mit einer ganzfigurigen Version des neuen Kaiserbildnisses von weniger guter künstlerischer Qualität aus dem Nymphenburger Schloss zeigt (vgl. Abb. II.2.29).⁷⁰⁹

Diese ganzfigurige Version präsentiert in der Raumgestaltung verschiedene Veränderungen, wie in der farblichen Gestaltung von nun blauer Draperie und Kissen. Darüber hinaus befindet sich der Ausblick links im Hintergrund und zeigt eine antiquisierende Exedraarchitektur sowie Baumkronen, die Säule ist nicht mehr gewunden, sondern gerade. Auf die Abbildung des Kurhutes wird völlig verzichtet. Außerdem ist der Darstellung ein zu den Füßen des Kaisers kauender Löwe hinzugefügt.

Insbesondere die zuletzt genannten Änderungen bewirken eine stärkere Fokussierung auf die Kaiserwürde, gehen jedoch nicht so weit, als dass man das Porträt als einen neuen Typus vorstellen könnte. Im Gegenteil, die Hinzufügung insbesondere des Löwen, der seine Entsprechung in der habsburgischen Porträtmalerei im Kaiseradler findet, macht den Bezug

⁷⁰⁹ Vgl. dazu auch Hojer, 1986, S. 141.

zum österreichischen Herrscherhaus noch deutlicher. Hinzu kommt, dass durch die beschriebene Farbwahl zusätzlich auf das bisherige Kaiserhaus Bezug genommen wird. Statt den immer mehr in Mode kommenden lichterem Tönen des Rokoko, wie im zuvor gezeigten Adelsporträt (vgl. Abb. II.2.21), oder doch zumindest der verhaltenen Farbigkeit, wie sie noch in den Vivien-Bildnissen dem Betrachter begegnet (vgl. z. B. Abb. II.2.01, II.2.09), findet sich in dem neuen Kaiserporträt der „typische österreichische Farbkord“ mit den Farben Rot, Braun und Gold des „Reichs- und Kaiserstils“ wieder.⁷¹⁰

Somit präsentiert sich Karl VII., nicht nur dem Namen nach,⁷¹¹ ganz als legitimer Nachfolger Karls VI. – ein überaus wichtiger Akt des neuen Kaisers, der keinerlei Zweifel aufkommen lassen darf, dass er nicht nur in die Reihe der gekrönten Häupter Europas gehört, sondern auch der Nachfolge des alten Habsburgischen Herrscherhauses würdig ist. Ein Vorhaben, das sich gerade in der Konzeption seines Herrscherporträts ausdrückt, zumal Karl Albrechts Stellung im Reich alles andere als gefestigt ist und positive Propaganda gewährleisten muss.⁷¹² „Insofern ist das Kaiserbildnis Georges Desmarées ein politisches Manifest.“⁷¹³

Der von Desmarées vervollkommnete Porträttypus wird zum erfolgreichsten Bildnis Karl Albrechts und ist bis heute in zahllosen, unterschiedlichen Formaten und Qualitäten erhalten (vgl. Abb. II.2.30⁷¹⁴, II.2.31, II.2.26⁷¹⁵, II.2.32). Zusätzlich zu den von Desmarées und seiner

⁷¹⁰ Zwar bezieht sich Hubensteiners Aussage genau genommen auf den österreichischen Kirchenbau, doch verweist die hierfür typische Farbenzusammenstellung darüber hinaus auch ganz allgemein auf das österreichische Herrscherhaus. Vgl. Hubensteiner, 1968, S. 7. Zitiert nach Hartmann, 1985, S. 71.

⁷¹¹ Hojer, 1986, S. 141.

Die von Matsche festgestellte besondere Bezugnahme Karls VI. auf diejenigen vorbildhaften Regenten sowohl innerhalb als auch außerhalb der eigenen Dynastie, die ebenfalls den Namen Karl trugen, muss durchaus auch für Karl VII. angenommen werden. Dieses Vorgehen diene als zusätzliches Zeichen für die „Ähnlichkeit der Charaktere und der gemeinsamen politischen Ambitionen, als weitere Legitimation des Anspruchs der Identitätstypologie“. Vgl. Matsche, 1981, Bd. 1, S. 242.

⁷¹² Vgl. Kap. II.2.1.1 Karl VII. Albrecht.

⁷¹³ Hojer, 1986, S. 141.

⁷¹⁴ Das Werk gehört zur Sammlung von Kaiserbildnissen im Museum Schloss Fasanerie bei Fulda, wo auch ein Pendantporträt Maria Amalias aufbewahrt wird (vgl. Abb. II.2.52). Vgl. Retzlaf, 1959, S. 9, 29

⁷¹⁵ Das Porträt bildet das Hauptstück der wandfesten Ausstattung des Audienzsaales von Schloss Augustusburg in Brühl und ist über dem Kamin angebracht. Es ist das Gegenstück zu einem Porträt der Kaiserin (vgl. Abb. II.2.48).

Werkstatt überlieferten Arbeiten wird er auch von anderen Malern, wie Franz Lippoldt, verwendet und variiert (vgl. Abb. II.2.33).⁷¹⁶

2.3 Die Porträts Maria Amalias

Ebenso wie für Karl Albrecht beginnt die Betrachtung mit Bildnissen aus der Prinzessinnenzeit Maria Amalias. So lässt sich nachvollziehen, inwiefern die Ehe schon vor dem Regierungsantritt politisch instrumentalisiert wird. Darüber hinaus lässt sich so aufzeigen, ob die Porträts Maria Amalias nach der Thronbesteigung zu den von Kurfürst Max Emanuel bestimmten abweichen.

Um zudem sowohl außenpolitischen Zielen als auch der Traditionsverbundenheit des Wittelsbachschen Herrschhauses nachzugehen, wird auf die zentralen Bildnisse sowohl der kaiserlichen Vorgängerin, Elisabeth Christine, als auch auf diejenigen der Schwiegermutter Therese Kunigunde Bezug genommen.

2.3.1 Die Thronfolge (1722-1726)

Das erste am Münchner Hof für Maria Amalia geschaffene Porträt entsteht erst Jahre nach ihrer Hochzeit. Das Hochzeitsbildnis der jungen Kurprinzessin war noch in Österreich von Franz von Stampart angefertigt worden.

Die Prinzessin als Ganzfigur (Joseph Vivien)

Um 1726 gibt Max Emanuel bei Joseph Vivien ein erstes Porträt Maria Amalias in ganzer Figur in Auftrag (Abb. II.2.35). Es soll zusammen mit einem Bildnis Maria Anna Carolinas, der Frau von Karl Albrechts Bruder, Ferdinand Maria Innozenz, die bereits erwähnte Gruppe ergänzen, die Vivien mit Porträts der beiden Prinzen 1719 begonnen hatte.⁷¹⁷ Die Studien zu den neuen Bildnissen entstehen während Viviens Reise nach München 1723/24, geliefert werden sie allerdings erst 1726.⁷¹⁸ Obwohl das Porträt Maria Amalias also grundsätzlich in den größeren Zusammenhang einer Gruppe gehört, findet es hier aufgrund seiner

⁷¹⁶ Zu dem von Lippoldt geschaffenen Bildnis für Karl Albrecht gehört ein Pendantporträt Maria Amalias (vgl. Abb. II.2.51).

⁷¹⁷ Zum Porträt Karl Albrechts vgl. Abb. II.2.09.

⁷¹⁸ Börsch-Supan, 1963, S. 150. Vgl. dazu auch Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, Bd. 1, 1976, S. 210.

enormen Bedeutung als Ausgangspunkt für nahezu alle späteren repräsentativen Bildnisse Berücksichtigung.

In leicht nach links gewendeter Ganzfigur steht die junge Prinzessin, den Betrachter anblickend, im Freien auf einer Terrasse vor einer in den Park führenden Treppe, die von einer Balustrade begleitet wird. Am linken Bildrand endet diese auf Höhe Maria Amalias an einem Postament, auf dem eine der Prinzessin zugewandte Sphinx liegt. Der Hintergrund zeigt eine, von rosa Wolken und blauem Himmel überspannte Parklandschaft mit verschiedenen Bäumen und einem in die Ferne führenden Weg. Unterbrochen wird die Landschaft lediglich rechts durch einen Brunnen, auf dessen Rand eine junge Frau mit dem Rücken zum Betrachter Platz genommen hat, ein junger Mann kniet vor ihr und hält ihre Hände.

Maria Amalia trägt ein goldenes Brokatkleid mit edelsteinbesetzten Säumen und weiten Ärmeln, die an den Armbeugen enden und so den Blick freigeben auf das weiße Untergewand, dessen längere Ärmel mit zweilagigen Spitzenmanschetten versehen sind. Auch am Ausschnitt findet sich eine Spitzenborte. Auf den Schultern ist mit juwelenbesetzten Spangen ein üppiger, rotsamter Hermelinumhang befestigt, der in tiefen Falten bis auf den Boden fällt und der von Maria Amalia mit der rechten Hand vor ihren Bauch gehalten wird. Die linke Hand verweist auf den Boden zu ihren Füßen. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt, grau gepudert und nach hinten hoch gesteckt. Eine lange, perlenumwundene Locke ist bis auf die Brust nach vorn genommen und rahmt das Dekolleté, eine weitere liegt auf dem Hermelinmantel. Auf dem Scheitel steckt eine große, schleifenförmige und daneben zwei kleine edelsteinbesetzte Aigretten, dazu vervollständigen Perlenpendeloquen den Schmuck der Prinzessin.

Maria Amalia erscheint ganz als elegante, kostbar gekleidete Dame vor dem Betrachter. Auf ihre Position oder ihre Herkunft aus dem österreichischen Kaiserhaus macht bis auf den roten Hermelinmantel nur wenig aufmerksam. Lediglich die kostbaren Stoffe und der reiche Schmuck zeichnen sie als hochgestellte Persönlichkeit aus.

Das Paar im Hintergrund und die Gestik der Prinzessin verleihen dem Bild jedoch eine darüber hinausgehende Bedeutungsebene. So versinnbildlicht das offensichtlich verliebte Paar die Zuneigung zwischen

der Prinzessin und ihrem Mann. Dazu scheinen der vor den Unterleib gehaltene Kurmantel zusammen mit dem Fingerzeig auf bayerischen Boden eine Art Versprechen auf einen Thronerben zu beinhalten. Da Karl Albrecht und Maria Amalia in den ersten fünf Jahren ihrer Ehe „lediglich“ zwei Töchter bekommen – Max Joseph wird erst 1727, also nach dem Tod Kurfürst Max Emanuels, geboren – erscheint ein auf diese Weise sichtbar gemachtes Versprechen aus damaliger Sicht durchaus verständlich. Ob sich Maria Amalia selbst für eine solche Gestaltung ihres Porträts ausgesprochen hat, ist nicht bekannt, bleibt jedoch auch unerheblich, da die von Max Emanuel ausgehende Auftragslage für das Porträt klar überliefert ist.⁷¹⁹ Seine, hier sichtbar gemachte Intention ist in erster Linie, die Kontinuität seines Herrscherhauses zu gewährleisten und nach außen zu vermitteln.

Vivien entnimmt für sein erstes Porträt Maria Amalias verschiedene Elemente aus seinem für Therese Kunigunde geschaffenen Porträt von 1717 (vgl. Abb. II.2.36),⁷²⁰ beziehungsweise der ihrem Porträt zugrunde liegenden „Allegorie auf die Wiedervereinigung Max Emanuels mit seiner Familie“ (vgl. Abb. II.2.37).⁷²¹

So entsprechen sich nicht nur Kopf- und Körperhaltung der beiden Fürstinnen, sondern auch der auf den Schultern befestigte, weit schleppende Kurmantel.

Diese Vergleichbarkeiten verknüpfen die Porträtmalerei beider Frauen und betonen somit noch auf einer zweiten Ebene die Kontinuität innerhalb des bayerischen Herrscherhauses. Dem Betrachter wird anschaulich vor Augen geführt, dass sich die junge, hochgestellte Prinzessin Maria Amalia von Österreich nun voll und ganz den bayerischen Traditionen verbunden fühlt, sich einfügt und Teil des Wittelsbachschen Herrscherhauses ist.

Viviens Bildnis kennzeichnet somit nicht allein eine weit reichende, politisch motivierte Bedeutung, sondern auch eine überaus harmonische Komposition. Er verbindet klare architektonische Elemente mit verschiedensten Formen von Bäumen und Sträuchern. Die kultivierte Parklandschaft, die Haltung der Prinzessin und die Szenerie im

⁷¹⁹ Börsch-Supan, 1963, S. 150.

⁷²⁰ Es ist das wohl bekannteste Porträt der Kurfürstin und wurde, wie für das Nördliche Vorzimmer auf Schloss Nymphenburg oder das Schloss Nordkirchen, vielfach wiederholt.

⁷²¹ Hohenzollern, Die französischen Maler am Hof Max Emanuels, Bd. 1, 1976, S. 210.

Hintergrund verleihen dem Porträt etwas Momenthaftes, das sich erst bei genauerer Betrachtung durch den schweren, weit schleppenden Samtumhang, der in dieser Form nicht durch ein Parkgelände getragen werden kann, verliert. Die Positionierung auf der Terrasse, die leichte Untersicht sowie die leuchtend roten und goldenen Töne der Kleidung setzen einen klaren Akzent auf die Darstellung Maria Amalias, die erst im zweiten Moment durch die Szenerie am Brunnen eine harmonische Erweiterung erfährt.

In der Gegenüberstellung mit dem ebenfalls zu der Bildnisgruppe gehörigen Porträt Karl Albrechts (vgl. Abb. II.2.09), weist nichts auf eine gegenseitige Bezugnahme hin. Die nach links gerichtete Wendung beider Ehepartner zusammen mit der Parkkulisse bei Maria Amalia im Gegensatz zu der freien Landschaft bei Karl Albecht zeigt, dass Vivien hier zwei unabhängig von einander konzipierte Werke geschaffen hat, wie es auch die Auftragslage bestätigt.⁷²²

2.3.2 Die Regierung (1726-1745)

Wohl unmittelbar anlässlich ihrer Thronbesteigung 1726 entsteht das erste Porträt Maria Amalias, das sie gemäß ihrer neuen Position als Kurfürstin von Bayern wiedergibt.

Das Kurfürstinnenporträt (Joseph Vivien)

Joseph Vivien fertigt das neue Bildnis für Maria Amalia an. Während das Original heute jedoch nicht mehr greifbar ist, bewahrt die Münchner Residenz eine zumindest weitgehend eigenhändige Ganzfigur des Typus auf (Abb. II.2.38).

Maria Amalia steht in ganzer Figur leicht nach links gewendet in einem Innenraum auf einem mit großen, dunkel gerahmten, quadratischen Platten ausgelegten Steinfußboden. Ihr Blick fällt auf den Betrachter. Links von ihr steht ein Paradeschiff auf dem ein kleines goldenes Kissen liegt – auf diesem befindet sich der Kurhut. Dahinter steht eine Fayencevase mit Nelken. Im rechten Hintergrund fällt der Blick vor einer geschlossenen Wand mit Pilastergliederung auf ein hohes Postament, auf dem ein kanneliertes blau-graues Säulenpaar über goldenen Basen aufragt.

⁷²² Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1963, S. 150.

Über der Kurfürstin ist eine rote und goldene Draperie mit Kordeln hoch gerafft.

Maria Amalia selbst trägt ein blaugraues Samtkleid mit goldener Stickerei, Perlen und Diamanten an den Säumen, an der Schneppenkante und am Stecker. Die weiten, stoffreichen Ärmel verlaufen in weiten Engageantes. Der üppige Kurmantel ist ihr als Umhang mit weiter Schleppe umgelegt und mit diamantenbesetzten Agraffen auf ihrer linken Schulter und auf der Brust befestigt. Mit der linken Hand ergreift sie einen Zipfel des Umhangs und rafft die Falten ihres Rockes, so dass dieser hoch gezogen wird und ein roséfarbener, goldbestickter Unterrock und eine ihrer Schuhspitzen sichtbar werden. Die rechte Hand liegt auf dem Kurhut, Zeigefinger und Daumen umfassen das Kreuz. Ihr Haar ist grau gepudert und nach hinten hoch gesteckt. Eine lange, mit Perlenschnüren umwundene Locke rahmt das Dekolleté, eine weitere fällt in den Nacken. Den Scheitel schmückt zusätzlich eine große Edelsteinaigrette mit aus Perlenschnüren geformter Schleife. Eine kleine Edelsteinspange steckt seitlich im Haar.

Maria Amalia ist in ihrem neuen Status als Kurfürstin wiedergegeben. Gewandet in kostbare Stoffe, ist ihr nicht mehr allein der Kurmantel um die Schultern gelegt, sondern nun auch der Kurhut als Zeichen der hohen Würde beigegeben. Die romantische Parklandschaft mit dem illustrierenden Liebespaar im Hintergrund ist durch das klassische Dekor und den Innenraum eines Staatsporträts ersetzt. Bemerkenswerterweise erscheint ein Strauß Nelken im Hintergrund. Als Symbol für Liebe und Freundschaft werden sie hier gleichsam wie Insignien auf dem Paradiesisch präsentiert und versinnbildlichen Maria Amalias Zuneigung zu ihrem Mann.⁷²³

Von der Auffassung der Haltung und des Kopfes her begegnet der Betrachter dem zuvor gesehenen Typus (vgl. Abb. II.2.35). Angefangen bei der Kopf- und Körperhaltung gehen die Übereinstimmungen mit Viviens erster Ganzfigur Maria Amalias bis zu identischer Frisur und gleichem Haarschmuck. Jedoch erscheint noch stärker als mit jenem Werk die Vergleichbarkeit mit dem schon für Viviens Ganzfigur vorbildhaften Porträt Therese Kunigundes (vgl. Abb. II.2.36). Hier finden sich über die

⁷²³ Beuchert, 1995, S. 237.

genannten Entsprechungen hinaus, derselbe Raumcharakter, der gleiche Blumenstrauß und die gleiche Handhaltung. Die Übereinstimmungen gehen derart weit, dass Maria Amalia immer wieder auch als Therese Kunigunde identifiziert wird⁷²⁴ – eine Benennung, die die eindeutig aus anderen Porträts bekannte Physiognomie und Frisur Maria Amalias widerlegen.⁷²⁵

Gleichzeitig werden für das neue Werk die erzählerischen Elemente reduziert. Weder der Schoßhund auf dem Prunksessel noch die Uhr auf dem Paradetisch oder das Relief am Postament bleiben für die neue Komposition erhalten. Auf diese Weise bleibt die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker bei der Dargestellten, da nur wenig von ihrer Person ablenkt. Jedoch geht dadurch auch ein großer Teil der lebendigen Wirkung des älteren Bildnisses verloren. Dies bewirkt, dass das erste Kurfürstinnenporträt Maria Amalias zwar hinsichtlich der stofflichen Wiedergabe und der ausgewogenen Komposition überzeugt, jedoch eine Ruhe vermittelt, die ins Leblose tendiert und zudem steif und durch das in jedem Detail traditionelle Dekoratum trocken wirkt.

Die Übernahme der Komposition aus dem Porträt Therese Kunigundes verbindet die Porträtmalerei Maria Amalias noch stärker als bei Vivians Prinzessinnenporträt mit der bayerischen Tradition der vorangehenden Generation. Beim Betrachter wird der Eindruck einer in sich geschlossenen, mit sich im Einklang stehenden Herrscherfamilie erweckt. Diese offensichtlich als sehr vorteilhaft empfundene Lösung führt in der Folgezeit dazu, dass das Porträt Maria Amalias als Kurfürstin vielfach wiederholt wird. In leicht variierenden Ausschnittkopien wird es zudem zusammen mit dem „Hochzeitsporträt“ Karl Albrechts (vgl. Abb. II.2.01) verbreitet.⁷²⁶ Ein solches Werk findet sich bis heute im ersten Vorzimmer der Münchner Residenz (vgl. Abb. II.2.39).⁷²⁷ Darüber hinaus wird es

⁷²⁴ Vgl. u. a. München, Bayerische Schlösserverwaltung.

⁷²⁵ Stahl, XVI.4.b. Maria Amalia, 1986, S. 221.

⁷²⁶ Seelig, 1980, S. 302.

⁷²⁷ Das Bildnis (Abb. II.2.39) wird von Ioana Herbert (München) Joseph Vivien zugeschrieben.

Ein weiteres Beispiel für die Zusammenstellung des ersten Kurfürstinnenporträts mit einer Version des „Hochzeitsporträttypus“ Karl Albrechts (vgl. Abb. II.2.07) findet sich im Stadtmuseum Düsseldorf (vgl. Abb. II.2.40).

zusammen mit Varianten des Antrittsporträts Karl Albrechts von Vivien zusammengestellt.⁷²⁸

Das Porträt für die Ahnengalerie (Georges Desmarées)

Georges Desmarées' erster großer Auftrag für Karl Albrecht von Bayern ist, wie bereits geschildert, die weitere Vervollständigung der Ahnengalerie in der Münchner Residenz.⁷²⁹ Innerhalb dieser Aufgabe fertigt er auch einen neuen Bildnistypus Maria Amalias an, der in künstlerischer Hinsicht die herausragendste Leistung der Ahnengalerie darstellt (Abb. II.2.41).⁷³⁰

Maria Amalia erscheint mit geröteten Wangen, Nasen- und Kinnspitze vor dem Betrachter, dem ihr Blick gilt. Sie ist in Halbfigur, leicht nach rechts gewendet, den Kopf nach links gedreht, dargestellt. Der Raum, in dem sie sich befindet ist nicht näher definiert, der Hintergrund dunkel gehalten.

Die Kurfürstin trägt ein silberfarbenes Brokatkleid mit weitem, spitz zulaufendem Dekolleté, das mit einer zarten Spitzenborte gesäumt ist. Die weiten Ärmel enden auf Höhe der Ellenbogen und gehen in zarte, zweilagige Spitzenmanschetten über. Die Schneppenkante ist alternierend mit je zwei grauen Perlen und einem Edelstein besetzt. Ein rotsamterer Hermelinmantel liegt der Fürstin über linker Schulter und Arm und ist unterhalb des Ausschnitts mit einer brillantenbesetzten Fibel befestigt. Das grau gepuderte, eng anliegende und hochgesteckte Haar wird von einer filigranen Aigrette mit fünf großen Edelsteinen sowie einer kleineren mit Perle geschmückt. Eine doppelte Perlenschnur liegt auf der rechten Schulter.

Während Maria Amalia die linke Hand unter dem Mantel gesenkt hält, fasst sie mit der rechten an dessen Fibel.

Die Kurfürstin erscheint hier als sehr elegante, graziöse junge Dame, deren hoher Stand auf den ersten Blick allein durch den Hermelinmantel deutlich gemacht wird. Der Spitzenbesatz des Kleides und der angelegte Schmuck sind eher zierlich und filigran als prachtvoll. Die in der Körperhaltung enthaltene Drehung, der gezierte Griff nach der Fibel und

⁷²⁸ Vgl. Kap. II.2.2.2 Die Regierung (1726-1745) – Das Antrittsporträt.

⁷²⁹ Vgl. Kap. II.2.1.3 Georges Desmarées.

⁷³⁰ Seelig, 1980, S. 302.

die farbliche Schlichtheit ihrer Erscheinung verleihen Maria Amalia Unmittelbarkeit, Grazie und Jugendlichkeit, so dass sich der Betrachter des Eindrucks nicht erwehren kann, vor einem Adelsporträt zu stehen, statt vor einem offiziellen, repräsentativen Bildnis einer habsburgischen Prinzessin und bayerischen Kurfürstin. Erst bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass die Farben des Porträts, Silber und Rot, habsburgische Töne sind, die, wenn auch nur sehr dezent, zusammen mit dem Kurmantel und den habsburgischen Gesichtszügen auf Maria Amalias Position verweisen.⁷³¹

Desmarées ist offensichtlich bei seinem ersten Bildnis Maria Amalias daran gelegen, sein künstlerisches Können vorzuführen und sich gleichzeitig von seinem Vorgänger Vivien abzusetzen.⁷³² So finden sich weder die elegante Körperdrehung noch die farbliche Zurückhaltung und Symbolkraft in den bisherigen Bildnissen der Kurfürstin (vgl. Abb. II.2.35, II.2.38).

Desmarées charakterisiert auf das Feinste den Samt und den seidigen Brokatstoff der Kleidung, das Haar und die Haut Maria Amalias. Durch die Färbungen auf Wangen, Nase und Kinn verleiht er ihr eine jugendliche Frische und belebt den leicht abwesenden Ausdruck des Blicks.

Vermutlich sind es gerade die von Desmarées hier gezeigten lediglich dezenten Hinweise auf die Position Maria Amalias, die dazu führen, dass das Porträt für repräsentative Aufhängungsorte keine Nachfolge findet.⁷³³ Das bayerische Kurfürstenpaar ist als hoffnungsvoller Anwärter auf die österreichische Kaiserkrone gezwungen, sich in offiziellen, repräsentativen Räumlichkeiten prachtvoll zu inszenieren und sich dafür verstärkt an die althergebrachten Traditionen zu halten. Gerade deshalb ist es jedoch umso bemerkenswerter, dass es Desmarées überhaupt gestattet wird, eine derart moderne, dem Geist eines Adelsbildnisses entstammende Auffassung eines repräsentativen Porträts zu verwirklichen und noch dazu in die Ahnengalerie zu integrieren. Die hier fassbare Modernität in den künstlerischen Vorlieben des Kurfürstenpaares, oder doch zumindest in denen Karl Albrechts als Entscheidungsträger, wirft ein Licht auf die

⁷³¹ Ebenda.

⁷³² Vgl. dazu auch ebenda.

⁷³³ Vgl. dazu auch ebenda.

Diskrepanz zwischen politischen Verbindlichkeiten und privaten Interessen.

Die Kurfürstin und das Adelsporträt (Georges Desmarées)

Als Pendantporträt zum gezeigten Adelsporträt Karl Albrechts entsteht Anfang der Dreißigerjahre ein Bildnis Maria Amalias, das sich, ebenso wie das ihres Mannes, heute in Münchner Privatbesitz befindet (Abb. II.2.42).⁷³⁴

Maria Amalia ist im Format der Halbfigur leicht nach links gedreht. Den Kopf hält sie nach rechts gewendet, so dass sie am Betrachter vorbeischaute. Sie trägt ein schwarz-blaues Kleid mit Spitzeneinfassung am weiten Dekolleté und dort sichtbar werdendem, rosafarbenen Futter. Ihren Körper umgibt ein Schal aus spitzenbesetztem, altrosa Stoff, dessen eines Ende mit einer diamantenen Solitäragraffe am Dekolleté befestigt ist. Das grau gepuderte Haar, von dem einige Locken auf der linken Schulter aufliegen, ist mit einer Aigrette geschmückt. Eine kleine Brosche unterhalb des Ausschnitts sowie diamantene Pendeloquen und eine ebensolche Schneppenkante vervollständigen ihre Erscheinung.

Stärker noch als im vorangegangenen Porträt offenbart sich hier sehr der „private“ und dem modischen Rokoko entsprechende Geschmack des Herrscherpaares. Maria Amalia ist nun völlig ohne Zeichen ihrer hohen Position oder ihrer Herkunft dargestellt – nicht einmal mehr die Farbwahl des Werkes erinnert daran. Auch Frisur und Gesichtszüge sind verändert. Erstere ist weicher, weniger straff nach hinten gesteckt, Letztere wirken älter, reifer. Dem Betrachter bietet sich das Porträt einer vornehmen, adligen Dame, die im Sinne des Rokoko überaus geschmackvoll, von einer Wolke rosafarbenen Stoffes umhüllt, in Szene gesetzt wird. Das hier verwendete Altrosé findet auf harmonische Weise an verschiedenen Stellen seine Entsprechung, wie im Futter des Kleides und im Inkarnat. In der Gegenüberstellung mit dem Pendantbildnis (vgl. Abb. II.2.21) wird deutlich, dass diese Farbe sogar dazu dient, beide Werke miteinander zu verknüpfen. So findet sie sich auch im Porträt Karl Albrechts, wie bereits gesehen, an unterschiedlichen Stellen, beispielsweise im Metall der Rüstung, ihrem Besatz und im Mantelfutter. In beiden Werken kommt der

⁷³⁴ Koch, 1992, S. 2718-2721.

Zum Bildnis Karl Albrechts vgl. Abb. II.2.21.

Ton darüber hinaus ergänzend im Grauweiß der Haare sowie im bräunlichen Hintergrund vor.

Desmarées gelingt somit sowohl hinsichtlich der Verwendung der Farbe als Mittel der Verknüpfung zweier Gemälde als auch hinsichtlich des geradezu impressionistischen Pinselduktus sowie der Verwendung andersfarbiger Schatten ein außergewöhnliches Werk,⁷³⁵ das in seiner rokokohaften Wirkung keinerlei Nachfolge findet. Diese für den Münchner Hof bis dahin singuläre Leistung kann allerdings nicht über die mangelhafte kompositorische Verknüpfung des sich von einander abwendenden Herrscherpaares hinwegtäuschen.

In Desmarées' künstlerischer Entwicklung nimmt das Bildnis Maria Amalias dennoch eine interessante und bedeutsame Zwischenstellung ein. Über sein hier deutlich werdendes Experimentieren mit einer eher diffusen Malweise, die weder den Stoff des Überwurfs erkennbar werden lässt noch das Gesicht klar von den Schattenpartien des Bildes trennt, gelangt er in späterer Zeit zu einem Malstil, der sowohl die Schatten- und Lichtpartien als auch die Stoffe und Materialien klar definiert und gleichzeitig wie ein Weichzeichner die Kontraste in den Porträts mildert.⁷³⁶ Somit markiert das Porträt der Kurfürstin einen in malerischer Hinsicht entscheidenden Entwicklungsschritt des jungen Künstlers, der darüber hinaus auch ein Licht auf das eigene künstlerische Interesse Desmarées' wirft. So zeigt sich auch in anderen Porträts seines Oeuvres, dass er, wenn er für sich selbst arbeitet, den Elementen des Rokokos in jeder Hinsicht den Vorzug gibt und sowohl Bürgerliches als auch Repräsentatives vernachlässigt.⁷³⁷

Das Jagdporträt (Franz Joseph Winter)

Ebenso wie ihr Mann, ist Maria Amalia eine begeisterte Jägerin und so entstehen im Laufe der Zeit auch für sie verschiedene Jagdporträts, die die Kurfürstin bei ihrem geliebten Zeitvertreib darstellen.⁷³⁸ Wohl Anfang der Dreißigerjahre fertigt Franz Joseph Winter ein solches Bildnis an (Abb. II.2.44).⁷³⁹ Es wurde verschiedene Male wiederholt.⁷⁴⁰

⁷³⁵ Vgl. dazu auch Koch, 1992, S. 2720.

⁷³⁶ Vgl. z. B. Abb. II.2.43.

⁷³⁷ Heranmarck, 1933, S. 53.

⁷³⁸ Vgl. Kap. II.2.1.1 Karl VII. Albrecht.

⁷³⁹ Nagler, 1951, S. 239f.

Maria Amalia steht in freier, hügeliger Landschaft frontal vor dem Betrachter, den sie anblickt. Vor einem dämmerigen, blauen Himmel, an dem vereinzelt Wolken ziehen, ragen zwei Bäume im linken Hintergrund ins Bild. Im rechten Hintergrund erscheint im ersten Licht des Tages die glänzende Oberfläche eines Gewässers, an dem ein Jäger von seinen Hunden einen Hasen jagen lässt. Dahinter erscheint am Horizont eine Stadtsilhouette mit hohen Turmspitzen.

Die Kurfürstin ist in ein einteiliges schlichtes Jagdkleid aus seidigem Stoff von intensiv grüner Farbe und mit Rocktaschen gewandet, dessen Knopfleiste bis auf Höhe ihres Bauches offen steht. Darunter kommt ein hochgeschlossenes, weißes Spitzenhemd zum Vorschein, um dessen Halskragen eine schwarze Kordel gebunden ist. An den Handgelenken erscheint ebenfalls weiße Spitze in Form von Manschetten. Die gepuderten Haare sind am Oberkopf nach hinten gekämmt und fallen in kleinen Locken an den Kopfseiten bis fast auf Kinnhöhe.

Maria Amalia trägt an der rechten Hand einen weißen Lederhandschuh und umfasst ein Jagdgewehr, das mit dem Kolben auf dem Boden steht und dessen Lauf sie mit der Armbeuge stützt. Mit dem linken Arm hält sie einen schwarzen, federgeschmückten Jagdhut mit Goldstickerei und Knopf sowie den anderen Handschuh an den Körper gedrückt. Das linke Handgelenk ist durch eine Schlaufe einer hellen Stoffleine gesteckt, die Maria Amalia zusätzlich mit Daumen und Zeigefinger zierlich ergriffen hält. Am Ende der Leine steht ein schwarzer Jagdhund, ein so genannter Berger de Beauce, mit rot-goldenem Halsband an der Seite der Fürstin und blickt zu ihr auf.

Maria Amalia zeigt sich hier als geübte Jägerin, völlig ohne Zeichen ihrer hohen Stellung. Sie wendet sich in ihrer Frontalität unmittelbar an den Betrachter, präsentiert sich diesem selbstbewusst und direkt. Die lässige Art, mit der die Kurfürstin das Gewehr hält, ihr in der Ausschmückung schlichtes Gewand und die Gehorsamkeit des Hundes, für dessen „Bändigung“ allein ihr zierlicher Griff an die Leine genügt, veranschaulichen ihre ausgeprägten, praktischen Fähigkeiten als Jägerin.

Dieses Können zeichnet die Kurfürstin tatsächlich aus. Sie ist gern in der Natur, zeigt sich ungeschminkt in der Öffentlichkeit, jagt, kocht und

⁷⁴⁰ So bewahrt die Regierung von Mittelfranken in Ansbach eine solche eigenhändige Wiederholung auf (BStGS, Inv.-Nr. 3234).

kümmert sich um ihre Hunde.⁷⁴¹ In dieser Hinsicht stellt das Porträt Winters eines der authentischsten Bildnisse der Persönlichkeit Maria Amalias dar, noch dazu, da diese durch Winters eigene künstlerische Veranlagung in idealer Weise Unterstützung findet. So sind es eben gerade seine simple Komposition und die schlichte Farbigkeit, auf die er immer dann zurückgreift, wenn ihm kein Vorbild gegeben ist, die das bodenständige Naturell der Kurfürstin zu visualisieren scheinen.

In künstlerischer Hinsicht bleibt das Werk jedoch bescheiden. So erscheint die Figur der Kurfürstin sowohl dem freien Raum um sie herum als auch dem Hund an ihrer Seite wie vorgeblendet. Mit klarer Zeichnung und viel malerischem Aufwand für das auffallend schöne Grün des Kleides hebt sich Maria Amalia von dem Rest des Werkes ab, das wie von einem Schleier überzogen in den Hintergrund tritt. Eine tatsächliche Einbindung ihrer Gestalt in das Gemälde erfolgt in malerischer Hinsicht nicht.

Das Jagdporträt in der Amalienburg (Georges Desmarées)

Im Zuge der Ausgestaltung der Amalienburg im Park von Schloss Nymphenburg entsteht nicht nur für Karl Albrecht ein Jagdporträt,⁷⁴² sondern auch eines für Maria Amalia (Abb. II.2.45). Georges Desmarées ist, statt wie zuvor Winter, der ausführende Künstler.

Die Kurfürstin sitzt in ganzer Figur nach links gewendet, leicht erhöht in freier Landschaft und blickt auf den Betrachter. Während von links ausgehend der überwiegende Teil des Hintergrundes von verschiedenen Bäumen und Buschwerk gebildet wird, führt im rechten ein Weg in die Ferne und geleitet den Blick an Wiesen entlang zu einer Baumgruppe und weiter zu bläulichen Bergen am Horizont.

Maria Amalia trägt ein blau-grünes, samtenes Jagdkostüm mit Goldstickerei an den Kanten, an Knopf- und Knopflochleiste sowie an den Ärmeln. Die Jacke ist im oberen Teil nicht zugeknöpft und gibt den Blick frei auf ein weißes Hemd mit hoch geschlossenem Kragen, dessen Ärmel zudem an den Handgelenken unter denen der Jacke hervorschauen. Das Haar ist hell gepudert und nach hinten genommen, im Nacken von einer schwarzen Schleife gehalten. Der weite Rock bauscht sich durch das

⁷⁴¹ Vgl. Kap. II.2.1.1 Karl VII. Albrecht.

⁷⁴² Zum Porträt Karl Albrechts vgl. Abb. II.2.23.

Sitzen bis auf eine weitere Erhöhung in der Böschung. Auf dieser Stufe liegt zudem ein schwarzer Hut mit weißem Federschmuck. Maria Amalia stützt ihre rechte Armbeuge auf die Böschung und hält in ihr den Lauf eines, mit dem Kolben auf dem Boden stehenden Jagdgewehrs gestützt, das sie zusätzlich mit der rechten Hand umfasst. Ihre Linke legt sich auf den Rücken eines struppigen schwarzen Hundes, der der Kurfürstin, wie heranstürmend auf den Hinterläufen erhoben und an ihren Rock gelehnt, eine Taube in seinem Maul darbietet. Ein zweiter, weißer Hund sitzt vor Maria Amalia und blickt zu seinem dunklen Artgenossen. Vor seinen Füßen und vor denen der Fürstin liegen weitere erjagte Vögel.

Maria Amalia zeigt sich hier erneut als erfolgreiche Jägerin. Nicht nur die umfangreiche Beute verdeutlicht ihr Können, sondern auch die beiden Hunde, die entweder artig auf ihr Kommando warten oder gehorsam das erlegte Tier bringen. Auch die zwanglose Art, mit der die Fürstin dem anstürmenden Hund begegnet, ihr freundlicher, entspannter Gesichtsausdruck, ihr ruhiges, fachmännisches Halten des Gewehres sowie das Sitzen in freier Natur ohne Möbel veranschaulichen, dass es sich bei Maria Amalia keineswegs um eine Gelegenheitsbeziehungsweise Modejägerin handelt. Sie erscheint routiniert, gelassen und nicht zuletzt erfolgreich.

Desmarées greift für die Wirkung seiner Darstellung auf das zuvor gefertigte Porträt Franz Joseph Winters zurück (vgl. Abb. II.2.44). Das dort angestrebte Ziel, Maria Amalia als elegante Jägerin zu zeigen, gelingt auch dem neuen Hofmaler überzeugend. Allein seine Komposition und sein malerisches Können lassen seine Version künstlerischen Abstand von dem älteren Werk nehmen. So stellt er die Fürstin nicht in der Frontalen, sondern in einer erheblich schwierigeren, gefälligeren Pose sitzend und mit nur dezent geröteten Wangen dar. Ihrem Gesicht verleiht er außerdem einen gelösten, freundlichen Ausdruck. Die stürmische Art, mit der der dunkle Hund an ihr hochspringt, kontrastiert mit Maria Amalias ruhigem Empfang und hebt auf diese Weise die routinierte Zwanglosigkeit der Erscheinung und der Haltung der Kurfürstin noch zusätzlich hervor. Ihr Können illustriert nicht zuletzt auch die bei Winter nicht gezeigte Beute zu ihren Füßen.

Somit gewinnt Desmarées' Porträt sowohl an Komplexität der Komposition als auch an inhaltlicher Differenziertheit, womit er stärker

als Franz Joseph Winter der höfischen Mode der Zeit entspricht. Gleichzeitig verliert das Werk jedoch einen Großteil der beim älteren Bildnis vermittelten Bodenständigkeit und Direktheit und damit für den heutigen Betrachter letztlich auch an authentischer Wiedergabe der Persönlichkeit der Dargestellten.

Das Kaiserinnenporträt (Georges Desmarées)

Anlässlich ihrer Krönung zur Kaiserin in Frankfurt am Main entsteht 1742 ein neues Porträt Maria Amalias. Wieder ist Georges Desmarées der ausführende Künstler. Da das Original heute bedauerlicherweise nicht mehr bekannt ist, muss sich die Forschung mit den zahllosen Repliken, Kopien und Varianten auseinandersetzen.

Im Folgenden steht eine der großformatigen Versionen des Bildnistypus im Vordergrund, die für den überaus repräsentativen Aufhängungsort des ersten Vorzimmers in Schloss Nymphenburg gefertigt wurde (vgl. Abb. II.2.46). Zudem dient es noch heute als Pendant zum bereits gezeigten ganzfigurigen Kaiserbildnis Karl Albrechts.⁷⁴³

Maria Amalia steht in lebensgroßer Ganzfigur, leicht nach links gewendet in einem geschlossenen Innenraum. Ihr Blick richtet sich auf den Betrachter, ihr Gesicht erscheint ungeschminkt, Wangen und Nase überziehen eine kräftige Röte.

Den Raum charakterisiert ein aus verschiedenen geometrischen Formen zusammengesetzter Steinboden von braungrüner und gräulicher Farbe. Links neben der Kaiserin steht ein goldener Paradedisch mit heller Marmorplatte auf dem ein rotsamtenes Paradekissen mit Goldstickerei und Quasten aufliegt, darauf sind Zepter, Reichsapfel und Reichskrone drapiert.⁷⁴⁴ Rechts hinter Maria Amalia steht ein mit rotem Samt bezogener Prunksessel. Zusätzlich ist eine rotsamtene Draperie mit Goldstickerei vor der den Raum abschließenden Wand mit Pilastergliederung zum linken Bildrand hin gerafft. Diese Draperie reicht weit herunter, ist auf dem Tisch entlang nach vorn geführt und fällt hier erneut bis auf den Boden.

⁷⁴³ Zum Pendantporträt Karl Albrechts vgl. Abb. II.2.29.

⁷⁴⁴ Der in ihrer Reichskrone integrierte große blaue Diamant stammt aus Maria Amalias Mitgift. Zunächst trägt sie ihn als Brautschmuck. Anlässlich der Krönung zur Kaiserin wird er dann in ihrer Krone eingefasst und zählt zu den bayerischen Kronjuwelen. Vgl. Stahl, XVI.4.b. Maria Amalia, 1986, S. 221.

Die Kaiserin trägt ein gold-, silber- und kupferfarben gemustertes Kleid mit einem edelsteinbesetzten Stecker, der unter einem üppigen, vor der Brust geschlossenen blausamtenen Hermelinmantel nur noch über der Schneppenkette zu erkennen ist. Diese Kette ist mit Edelsteinen besetzt und lose um die Taille der Kaiserin über dem Mantel geschlungen. Der Mantel selbst besitzt einen breiten Hermelinkragen und ist an seinen Säumen reich mit Goldstickerei verziert. Er wird ein weiteres Mal vor der Brust unterhalb des mit Spitze eingefassten Dekolletés von einer Edelsteinagraffe gehalten. Die weiten Stoffbahnen seiner Schleppe bauschen sich auf dem Polster des Sessels. Die Ärmel öffnen sich schräg auf Höhe der Armbeugen und lassen die weiten Spitzenmanschetten der Kleidärmel herausfallen. Dazu trägt Maria Amalia das gepuderte Haar eng um den Kopf anliegend nach hinten gesteckt. Eine Krone und Perlenpendeloquen ergänzen ihren Schmuck. Mit der linken Hand greift die Kaiserin in die Falten des Hermelins und rafft ihn so weit, dass der Rock und eine ihrer Schuhspitzen sichtbar werden. Dagegen umfasst die rechte Hand die Reichskrone.

Maria Amalia präsentiert sich dem Betrachter hier entsprechend ihres neuen Status als gekrönte Kaiserin. Nicht allein Format und lebensgroße Ganzfigur weisen das Werk als Staatsporträt aus, sondern auch das vollständige, klassische Dekor mit Parademobiliar und Präsentation der kaiserlichen Insignien sowie die kostbaren Stoffe und Juwelen der Kleidung und des Schmucks. Auf die kurfürstlichen Insignien wird verzichtet, wodurch es zu einer Konzentration der Darstellung allein auf die kaiserliche Würde beziehungsweise Maria Amalias Rolle als Kaiserin kommt. Bemerkenswert ist darüber hinausgehend auch die Schwerpunktsetzung in der farbigen Gestaltung. Hier herrscht, wie im Pendantporträt (vgl. Abb. II.2.29), der „typische österreichische Farbakord“ mit den Farben Rot, Braun und Gold des „Reichs- und Kaiserstils“ vor.⁷⁴⁵ Auch hinsichtlich der Betonung der habsburgischen Gesichtszüge, die entgegen der herrschenden Mode ungeschminkt präsentiert werden, bezieht sich Maria Amalias Porträt auf die

⁷⁴⁵ Wie zuvor bereits verdeutlicht, bezieht sich Hubensteiners Aussage genau genommen auf den österreichischen Kirchenbau. Doch verweist die hierfür charakteristische farbliche Zusammenstellung außerdem auch ganz allgemein auf das österreichische Herrscherhaus. Vgl. Hubensteiner, 1968, S. 7. Zitiert nach Hartmann, 1985, S. 71.

österreichische Tradition, die eigene Abstammung in dieser Weise hervorzuheben.⁷⁴⁶ Diese hochpolitische Vorgehensweise verbindet sich noch dazu auf besonders gelungene Art mit der bereits angesprochenen Vorliebe der Kaiserin, sich, entsprechend ihres naturverbundenen Naturells ungeschminkt in der Öffentlichkeit zu zeigen.⁷⁴⁷ Somit gibt das Porträt gleichzeitig eine tatsächliche Eigenschaft der neuen Kaiserin wieder und erreicht damit eine ungewöhnliche, doch wohl willkommene Authentizität. Diese, wenn auch gelungen, muss bei der Beurteilung der Bildniskonzeption jedoch als sekundär angesehen werden, ist doch für die Enthüllung und Betonung der habsburgischen Gesichtszüge Maria Amalias in erster Linie das Zurschaustellen ihrer habsburgischen Abstammung das entscheidende Argument. Diese dient Karl Albrecht als Teil der Rechtfertigung seines Anspruchs auf den Kaiserthron.⁷⁴⁸

Hinsichtlich kompositorischer Vorbilder ist zunächst auf Viviers Kurfürstinnenporträt Maria Amalias und dessen Vorbilder zu verweisen (vgl. Abb. II.2.38, II.2.36). Desmarées geht sowohl in der Körper- und Kopfhaltung als auch in der Haltung des linken Arms auf die Lösung des älteren Meisters zurück. Auch die räumliche Disposition ist von jenem übernommen. Gleichzeitig finden sich diese Elemente ebenfalls in dem Porträt Johann Gottfried Auerbachs der ehemaligen österreichischen Kaiserin Elisabeth Christine, der Frau Karls VI., von 1737 wieder (vgl. Abb. II.2.47),⁷⁴⁹ was zu einer zusätzlichen Bezugnahme auf das ehemalige österreichische Kaiserhaus führt.

In der Gegenüberstellung mit dem bereits erwähnten Porträt Karl Albrechts aus dem Nymphenburger Schloss (vgl. Abb. II.2.29) zeigt sich darüber hinaus auch die gegenseitige Bezugnahme in der Darstellung der beiden Ehegatten. So ist nicht allein die Haltung der beiden Protagonisten auf einander abgestimmt, es entsprechen sich auch die Fußböden sowie die architektonische Wandgliederungen in beiden Bildern und verweisen auf denselben Raum und die Zusammengehörigkeit der beiden Werke. Zudem nehmen die Porträts in ihrer farblichen Gestaltung auf einander Bezug. So findet der Goldton von Maria Amalias Kleid sein Gegenstück

⁷⁴⁶ Kohler, 1997, S. 156f. Dazu auch Schmitt-Vorster, 2006, S. 4.

⁷⁴⁷ Vgl. Kap. II.2.1.1 Karl VII. Albrecht.

⁷⁴⁸ Rall, 1986, S. 156. dazu auch Hartmann, 1985, S. 43. und Kraus, 1986, S. 77.

⁷⁴⁹ Vgl. dazu auch Hojer, 1986, S. 141.

im Mantel des Kaisers. Dagegen zeigt sich das Blau des Kaiserinnenmantels im Porträt Karl Albrechts in Draperie, Schärpe, Kissen und Ordensband. Einzig Löwe, Ausblick und Säulenfragment finden keine Entsprechung im Bildnis der Kaiserin. Gleichzeitig zeigen sich jeweils unterschiedliche Schwerpunkte hinsichtlich des zur Schau gestellten Verhältnisses der Dargestellten zur Kaiserkrone. Ist es bei Maria Amalia ein direktes Umfassen der Krone, ein demonstrierter Machtanspruch, wird bei Karl Albrecht ein selbstverständlicher Besitz der Krone vorgeführt.

Somit findet Desmarées ikonografisch und kompositorisch nicht nur, wie bereits gesehen, für Karl Albrecht, sondern auch für die Darstellung Maria Amalias eine Bildlösung, die sowohl in überaus vielschichtiger Weise der habsburgischen Tradition als auch der des eigenen Kurfürstenhauses Rechnung trägt und die, als Pendantporträt vielfach mit ihrem Gegenpart verknüpft, politische Intentionen nach außen trägt.

Das Kaiserinnenbildnis Maria Amalias ist unzählige Male von Desmarées und seiner Werkstatt originalgetreu wiederholt worden (vgl. z. B. Abb. II.2.48, II.2.49, II.2.50).⁷⁵⁰

Es haben sich jedoch auch solche Porträts erhalten, die den hier vorgestellten Typus derart variieren, dass es zu einer bedeutsamen inhaltlichen Schwerpunktverlagerung kommt, wie sich bei einer im Museum Schloss Fasanerie bei Fulda aufbewahrten Fassung zeigt (Abb. II.2.52).⁷⁵¹

In diesem vermutlich größtenteils eigenhändigen Werk Desmarées' verändert der Maler nicht nur die Kleidung und Handhaltung der Dargestellten, sondern auch die Gestaltung der Draperie. Außerdem führt er zusätzlich den Kurhut vor und zeigt das Gesicht Maria Amalias geschminkt.⁷⁵² Diese Umgestaltungen haben eine Modernisierung, eine Annäherung an den Betrachter, eine Belebung sowie eine inhaltliche Verschiebung des Werkes zur Folge: So rückt die Kaiserin zunächst durch das Format der Dreiviertelfigur näher an den Betrachter heran, was

⁷⁵⁰ Auch andere Maler, wie Franz Lippold, nutzten Desmarées' Lösung als Vorlage für eigene Porträts (vgl. z. B. Abb. II.2.51).

⁷⁵¹ Die Auffindung der Variante ist den Recherchen Pater Laurentius Kochs zu verdanken. Vgl. dazu BSB München, Nachlass Koch, Ana 707, Ordner 5, Maria Amalia, Abb. 2.

Das Werk gehört zur Sammlung von Kaiserbildnissen. Vgl. Retzlaf, 1959, S. 9, 29

⁷⁵² Ebenda.

diesem einen direkteren Zugang ermöglicht. Die veränderte Handhaltung trägt einer verstärkten Bezugnahme zum beigesellten Pendantporträt Karl Albrechts Rechnung (vgl. Abb. II.2.30), führt jedoch gleichzeitig dazu, dass Maria Amalias demonstrative Eigeninitiative verloren geht. Statt besitzergreifend die Reichskrone zu umfassen, legt sie ihren Arm bequem auf das Paradekissen und verweist auf ihren Gatten – anstelle also dem neugierigen Blick des Betrachters mit eigenem, selbstbewusstem Machtanspruch zu begegnen, erfolgt hier lediglich ein Verweis auf den Kaiser. Zugleich wird die Darstellung der Insignien zur reinen Aufzählung. Maria Amalia agiert nicht mehr mit, sondern nur noch vor ihnen. Diese Auflistung wird umso deutlicher, als die ursprüngliche Fokussierung auf die kaiserlichen Zeichen durch den hier zugefügten Kurhut aufgehoben wird.

Darüber hinaus ist die nun geschminkte Auffassung des Gesichts der Kaiserin ebenso wie ihre weichere Frisur mit den langen Locken ein Zeichen für ein gewünschtes modischeres Erscheinungsbild. Entsprechend den Regeln und Moden des Rokoko wirkt Maria Amalia auf diese Weise eleganter und höfischer. Gleichzeitig führt dieses Vorgehen jedoch, ebenso wie die Verwendung von ungemusterten sowie einfarbigen Stoffen in modischen Tönen für Kleidung und Hermelinmantel, zu einer Auflösung der in ebendiesen Details ursprünglich vorgetragenen Reminiszenzen an das österreichische Kaiserhaus. Statt dieser Anklänge wird hier die aktuelle höfische Mode zum Dreh- und Angelpunkt der Intention. Elemente, die aus Maria Amalias Adelsporträttypus bekannt sind (vgl. Abb. II.2.42), finden auf diese Weise erstmals Eingang in ihr repräsentatives Staatsporträt.

Schließlich bemüht sich Desmarées darüber hinaus noch um eine entschiedene Belebung der ursprünglich steifen, trockenen Darstellung, indem er die gezeigten Stoffe instrumentalisiert. Asymmetrisch bauscht er den Rock Maria Amalias, dreht und wendet den Hermelinmantel ebenso wie die umgelegte Spitzenstola. Die Bewegung dieser Einzelteile findet letztlich ihren Höhepunkt in der dynamischen, geradezu tornadoähnlich gewundenen Spirale der Draperie direkt hinter der Figur der Kaiserin. Ein Vorgehen, das deren Präsenz im Bild erheblich steigert.

Die Bewertung dieser Umstellungen gestaltet sich schwierig. Hinsichtlich malerischer Qualität stehen sich die beiden Werke genauso

entgegengesetzt gegenüber wie hinsichtlich der inhaltlichen Schwerpunktsetzung. So ist am ersten Porträt die Arbeit der Werkstatt schon am vergleichsweise trockenen Vortrag zu erkennen, während die duftige Atmosphäre, die locker gesetzten, pastosen Weißhöhen und die schillernden Stoff evozierende Verwendung der Farbe die Eigenhändigkeit des zweiten Bildnisses belegen. Bezüglich der inhaltlichen Aussagen muss der Aufhängungsort mit in die Betrachtung einbezogen werden. Ist es bei dem ursprünglichen Kaiserinnenporträt das Vorzimmer von Schloss Nymphenburg, findet das zweite Bildnis an weit weniger bedeutsamen Orten, wie schließlich dem hessischen Sommerschlösschen Fasanerie, Aufstellung.⁷⁵³ Dennoch erscheint bemerkenswert, dass es sich bei beiden Werken, trotz der offensichtlichen, gravierenden Unterschiede kompositorisch und ikonografisch um denselben Porträttypus im übergeordneten Rahmen des klassischen Staatsporträts handelt.

2.3.3 Exkurs: Nach der Regierung (1745-1756)

Mit Karl Albrechts plötzlichem Tod 1745 und dem damit verbundenen, frühen Ende des Wittelsbachschen Kaisertums endet auch die Regierungszeit Maria Amalias. Der neue bayerische Kurfürst, Maximilian III. Joseph, übernimmt von nun an die Regierungsgeschäfte sowie einen Großteil der damit verbundenen repräsentativen Aufgaben. Nach seiner Heirat 1747 fällt ein weiterer Teil dieser Aufgaben seiner jungen Frau Maria Anna Sophie zu und Maria Amalias öffentliche Präsenz tritt in den Hintergrund.

Dennoch finden die nun entstehenden Porträts der ehemaligen Kaiserin Eingang in die vorliegende Betrachtung von Maria Amalias Porträtmalerei. Zum einen kann so im Rahmen eines exemplarischen Exkurses eine Vorstellung gewonnen werden von der Porträtgestaltung der nicht mehr regierenden Fürstinnenwitwe, zum anderen ergänzen die hier gezeigten Bildnisse die Vorstellung von der Bildnismalerei des bayerischen, nun nur noch kurfürstlichen Herrscherhauses.

⁷⁵³ Wann das Werk ins Schloss Fasanerie gelangt, ist nicht geklärt. Vgl. ebenda.

Das Witwenporträt (Georges Desmarées)

Das neue Bildnis fertigt Georges Desmarées in der Zeit nach Karl Albrechts Tod 1745. Es ist in seiner ursprünglichen Gestaltung in zwei nahezu identischen Versionen im Berchtesgadener Schloss und in der Alten Pinakothek zu finden (Abb. II.2.53, II.2.54).

Maria Amalia ist hier in halber Figur in einem geschlossenen Innenraum leicht nach links gewendet wiedergegeben. Ihr Blick gilt dem Betrachter. Links neben ihr befindet sich ein Paradedisch, auf dem sich ein Präsentationskissen und darauf die Reichskrone befinden. Im Hintergrund und am oberen Bildrand wird eine Draperie erkennbar, die von quastenbesetzten Kordeln gerafft ist.

Maria Amalia trägt ein dunkles, weit dekolletiertes Kleid mit Spitzeneinfassung am Ausschnitt und einer großen juwelenbesetzten Spange am Stecker. Darüber kleidet sie ein weißes, vorne offenes Spitzenjäckchen mit üppigen Manschetten. Das gepuderte Haar ist in Locken seitlich nach hinten genommen, lange Locken reichen in den Nacken und liegen auf ihrer linken Schulter. Eine Krone und große Pendeloquen vervollständigen den Schmuck der ehemaligen Kaiserin, die ihren rechten Unterarm auf das Paradedisch auf dem Tischchen gelegt hat. Die linke Hand liegt auf dem Handgelenk der anderen.⁷⁵⁴

Erstmals erscheint Maria Amalia in ihrer neuen Position als Witwe Karl Albrechts. Die überaus ruhige, würdevolle Haltung mit den übereinander gelegten Händen weist das Porträt zusammen mit dem relativ kleinen, bescheidenen Format und dem reduzierten Bildausschnitt als Witwenporträt aus. Gleichzeitig wird durch den reichen Schmuck der hohe Stand Maria Amalias herausgestellt sowie mit der Darstellung der Reichskrone an die Position der ehemaligen Kaiserin und damit auch an die des Kurfürstentums Bayern erinnert. Dieser vormalige Status und die erhabene Herkunft der Dargestellten stellen für die Wittelsbacher beziehungsweise für Maximilian III. Joseph klare Reputationsschwerpunkte dar, insbesondere da der für das bayerische Herrscherhaus katastrophale Verlauf des Österreichischen Erbfolgekriegs zu einem massiven machtpolitischen Bedeutungsverlust geführt hat.⁷⁵⁵ In

⁷⁵⁴ Bedauerlicherweise war es nicht möglich, eines der beiden Bildnisse im Original zu sehen. Daher muss hier auf eine Untersuchung der farblichen Gestaltung verzichtet werden.

⁷⁵⁵ Vgl. Kap. II.2.1.2 Maximilian III. Joseph.

der ersten Zeit nach dem Tod Karl Albrechts, insbesondere als sich Max III. Joseph noch um dessen kaiserliche Nachfolge bemüht, ist die Reichskrone zudem ein deutlicher Hinweis auf die Rechtmäßigkeit seines Vorhabens.

In kompositorischer Hinsicht nimmt Desmarées Bezug auf sein zuletzt diskutiertes Porträt Maria Amalias als Kaiserin (vgl. Abb. II.2.52). Sowohl die Kopf- und Körperwendung als auch die Positionierung des Paradieses mit den Insignien links im Bild finden sich in beiden Werken. Das gleiche gilt für die Auffassung des Kopfes und die Verwendung von Krone im Haar, Pendeloquen und Bustiere am Stecker – sogar das Spitzenjäckchen findet seinen Vorläufer im älteren Bildnis.

Ebenso gleichen sich beide Werke hinsichtlich ihrer malerischen Qualitäten. Desmarées zeigt sich erneut als Meister der Stoffe. Edelsteine und Perlen werden mit locker gesetzten Weißhöhlungen zum glänzen gebracht. Virtuosen werden Spitzen und die im älteren Porträt meisterhaft bewegten Draperien charakterisiert.

Die Unterschiede in beiden Werken liegen allerdings ebenso deutlich auf der Hand. Geht es Desmarées im älteren Bildnis noch darum, die trockene Statik eines klassischen Staatsporträts durch bewegte Stoffe und schillernde Farbige aufzulockern und malerisch aufzuwerten, ist im Witwenbildnis hingegen eine ruhige, würdevolle und dezente Erscheinung entscheidend. Beide angestrebten Ziele erreicht der Maler mühelos und überzeugend durch Verwendung seiner bevorzugten Werkzeuge, nämlich der Stoffe, der Farben und des Lichts. Gleichzeitig differieren die beiden Porträts in ihrer Vorführung des hohen Ranges der Dargestellten. Führt das ältere Werk neben den kaiserlichen auch kurfürstliche Insignien vor, fällt im Witwenbildnis der Fokus erneut allein auf Maria Amalias ehemalige Position als Kaiserin.

Nach Desmarées' Rückkehr nach München entsteht 1755 anlässlich der Hochzeit einer der Töchter Maria Amalias, Maria Josepha, mit dem Markgrafen von Baden, eine bedeutsame Variante des Witwenporträts (vgl. Abb. II.2.55). Sie wird zusammen mit weiteren Bildnissen von Familienmitgliedern in die neue Heimat der jungen Frau geschickt und heute im Schloss in Rastatt aufbewahrt. Es ist zugleich das letzte Porträt Maria Amalias vor ihrem Tod 1756.

Maria Amalia ist hier in leicht nach links gewendeter, sitzender Dreiviertelfigur in einem geschlossenen, nicht näher charakterisierten Innenraum wiedergegeben. Links neben ihr steht ein Paradiesisch, auf dem ein purpurnes Samtkissen mit Goldstickerei und Quasten liegt, auf dem seinerseits die Reichskrone und der Kurhut wiedergegeben sind. Eine bewegte rotsamene, mit Goldstoff hinterlegte und mit Goldstickerei verzierte Draperie ist von Kordeln zum oberen Bildrand hin gerafft.

Maria Amalia trägt ein schwarzes Seidenkleid mit weitem, spitzeneingefasstem Dekolleté und weißen, zweilagigen, durchscheinenden Spitzenmanschetten. Um ihre Schultern ist ein ebenfalls schwarzer Hermelinmantel gelegt, der an ihrer linken Seite bis auf den Schoß drapiert ist. Das gepuderte Haar ist in weichen Locken nach hinten genommen und rahmt in zwei langen Strähnen das Dekolleté. Erstmals findet sich kein Juwelenschmuck im Haar, sondern ein schwarzer Spitzenschleier reicht vom Scheitel bis weit über den Rücken der Dargestellten. Edelsteine findet sich an der Schnepenkante, entlang des Ausschnitts und in Tropfenform als Ohrschmuck.

Die ehemalige Kaiserin blickt auf den Betrachter, während sie mit Zeigefinger und Daumen der linken Hand an einen tropfenförmigen Diamanten an ihrem Dekolleté greift. Ihre linke Hand liegt entspannt auf ihrem Schoß.

Auch hier wird Maria Amalia als elegante, hochherrschaftliche und würdevolle Dame dargestellt. Deutlicher als zuvor wird jedoch durch den schwarzen Schleier ihre Position als Witwe herausgestellt. Die zahlreichen Juwelen sowie die kostbaren Stoffe verweisen auf ihren Status. Auch die Reichskrone wird erneut präsentiert, kann zu dieser Zeit jedoch lediglich noch als Verweis auf den hohen Rang Maria Amalias sowie die einstige Größe des bayerischen Kurfürstentums dienen. Der Österreichische Erbfolgekrieg ist bei der Entstehung des Porträts für Bayern seit Jahren beendet. Der Niederlage gegen Österreich steht jedoch das Bemühen des Hofes gegenüber, die eigene Bedeutung innerhalb des Reichsadels nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Dass es sich bei der hier erfolgten Präsentation der Reichskrone lediglich noch um das Abzeichen eines ehemaligen Ranges handelt, lassen zudem der trotz der hier gegebenen räumlichen Möglichkeit fehlende Reichsapfel und das

ebenfalls nicht dargestellte Zepter sowie der erstmals in den Vordergrund gerückte Kurhut erkennen.

Desmarées legt dem Porträt Maria Amalias den ursprünglichen Typus ihres Witwenporträts zu Grunde (vgl. Abb. II.2.53). So finden sich in beiden nicht nur die gleiche Komposition von leicht nach links gewendetem Kopf und Körper, sondern auch der links stehende Tisch mit den Insignien, die gleiche Auffassung des Kopfes sowie der nicht näher ausgestaltete und so die Person der Dargestellten betonende Raum.

Bedingt durch das aufgrund seiner Zugehörigkeit zu der für die Tochter gefertigten Porträtgruppe größere Format sowie durch die skizzierte veränderte politische Situation nimmt Desmarées jedoch verschiedene Änderungen vor. Letzterem ist, wie bereits gesehen, die Zufügung des Kurhutes zu verdanken. Demgegenüber ist unter anderem die sitzende Haltung der Vergrößerung geschuldet. Dieses thronende Sitzen stellt für die Bildnisse Maria Amalias eine Neuerung dar, durch die zusammen mit dem dunklen Schleier ihre würdevolle Position als Witwe elegant herausgestellt wird. Desmarées übernimmt hier ein Motiv aus einem seiner Bildnisse für Maria Anna Charlotte, der Gattin Clemens Franz de Paulas, aus den frühen Dreißigerjahren (vgl. Abb. II.2.56),⁷⁵⁶ in welchem sich auch schon der für Maria Amalia erstmalige, kapriziöse Griff an den Dekolletéschmuck und der Umschlag der Draperie am linken Bildrand zeigen.

Mit dieser hinsichtlich seines Formats deutlich seinem Bestimmungsort angepassten Variante des Witwenporträts endet die Porträtmalerei Maria Amalias.

2.4 Die Porträts Maximilians III. Joseph

Maximilian III. Joseph und seine Frau Maria Anna Sophie sehen sich mit dem Verlust der Kaiserkrone und den Konsequenzen für das finanziell und wirtschaftlich völlig am Boden liegende Kurfürstenhaus konfrontiert. Zudem stehen sie in ihrer Regierungszeit den immer mehr an Bedeutung gewinnenden Forderungen des aufgeklärten Absolutismus und der Aufklärung gegenüber. Inwiefern das schwere aber gewichtige Erbe die

⁷⁵⁶ Hürkey benennt die Dargestellte fälschlich als Maria Amalia. Vgl. Hürkey, IV.14. Maria Amalia als Kurfürstin, 1986, S. 63.

Porträtmalerei des jungen Herrschers und seiner Frau bestimmt und inwieweit das Rokoko und die Gedanken der Aufklärung Einzug halten, soll im Folgenden überprüft werden.

Da mit der Porträtmalerei Max Josephs als Thronfolger bereits entscheidende Weichen für spätere Bildnisse gestellt werden, setzt die Analyse mit den bedeutsamsten Beispielen aus dieser Zeit ein. Auf diese Weise lassen sich an den Bildnissen des Kurprinzen unter anderem mögliche, durch Karl Albrechts Erlangung der Kaiserwürde geprägte Veränderungen aufzeigen und die späteren Porträts Max Josephs als regierender Kurfürst hierzu in Bezug setzen.

Während der Regierungszeit Max Josephs und seiner Frau bleibt Georges Desmarées bestimmender Porträtist in München. Neben ihm ist ebenso Franz Joseph Winter weiterhin für den Hof tätig und erhält während des ersten Jahrzehnts der neuen Regierung auch verschiedene Aufträge des Herrscherpaares.

2.4.1 Die Thronfolge (ab 1731-1745)

Nachdem Karl Albrecht 1729 den Orden vom Heiligen Georg neu gründet, werden Max Joseph und sein jüngerer Bruder zu dessen Großpriorern ernannt.⁷⁵⁷ Wohl aufgrund des noch sehr geringen Alters des Thronfolgers entsteht erst Anfang der Dreißigerjahre ein erstes Porträt des Thronfolgers, das dessen hohe Position als Großprior wiedergibt.⁷⁵⁸

Max Joseph als Großprior des St. Georg-Ritterordens (Georges Desmarées)

Für Max Josephs erste Darstellung in seiner Funktion als Großprior des St. Georg-Ritterordens beauftragt Karl Albrecht seinen neuen Hofmaler Georges Desmarées (Abb. II.2.57).

Max Joseph steht hier im Tanzmeisterschritt in lebensgroßer Ganzfigur in einem geschlossenen Innenraum, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Raum gliedert sich in einen mit dunklen Fliesen und hellen Rahmen gestalteten Fußboden und einen dunklen nach links heller werdenden Hintergrund, der seinerseits links hinter dem Kurprinzen eine Säule auf Postament und schließlich am Bildrand einen pilasterartigen

⁷⁵⁷ Vgl. Kap. II.2.1.2 Maximilian III. Joseph.

⁷⁵⁸ Vgl. Baumgartner und Seelig, 1979, S. 84, Kat.-Nr. 33. Hier wird das Bildnis um 1733 datiert.

Vorsprung erkennen lässt. Dazu ist eine von Kordeln mit Quasten geraffte Draperie in verschiedenen Bahnen an der gesamten Decke entlang geführt. Links neben Max Joseph steht ein niedriger Paradetisch auf dem ein Präsentationskissen mit Goldborte und Quasten liegt. Darauf wiederum befindet sich der zum Ordensgewand gehörige schwarze Dreispitz, der mit einer großen roten Schleife, einer Aigrette und zudem üppig mit weißen Federn verziert ist. Auf der rechten Bildseite steht ein rotsamterer Prunksessel im Profil nach links.

Seinen linken Fuß vorgesetzt, wendet sich der Kurprinz mit dem Körper leicht nach links, während er den Kopf nach rechts dreht. Die linke Hand ist in die Taille gesetzt, der Zeigefinger abgespreizt, dagegen umfasst die rechte Hand das Ende eines Feldherrenstabes, den sie auf den Paradetisch stützt.

Max Joseph ist in das entlang der Säume und Kanten üppig bestickte Prunkgewand des Ordens gekleidet. Dieses besteht für den Großprior aus scharlachroten Kniehosen, weißen Strümpfen sowie weißen Schnallenschuhen mit roten Absätzen. Darüber hinaus gehört ein fast knielanger, silberner Rock dazu, der innen scharlachrot gefüttert ist und dessen Schöße umgelegt sind, so dass das Futter sichtbar wird. Die von der Schulter aus eng anliegenden silber-weißen, dann weiten, geschlitzten Ärmel sind vom Handgelenk an umgeschlagen, so dass das scharlachrote Innenfutter präsentiert wird. Darunter sind die Manschetten eines weißen Hemdes zu sehen. Über dem Rock unterbricht ein roter Gürtel mit Wehrgehänge und Degen das Silber der Weste. Darüber trägt Max Joseph den lang geschleppten, vorne offenen, ärmellosen Mantel aus blauem Samt und weißem Futter mit geschlossenem, auf der ganzen Brust aufliegendem Latzkragen. Auf der linken Brust ist auf dem Mantel der Stern des Ordens aufgesteckt. Ein weißes Spitzenjabot, eine rote Fliege am Hals, die Ordenskette und lange, kaum gepuderte, in Locken nach hinten gelegte Haare vervollständigen die Erscheinung des Thronfolgers.⁷⁵⁹

Max Joseph wird hier ganz in seiner Rolle als Großprior des St. Georg-Ritterordens präsentiert. Selbstbewusst und gerade steht er in eleganter Pose dar und wendet sich an den Betrachter. Dabei erscheint die Situation, auf die dieser blickt, wie eine Momentaufnahme. So wirkt der Raum, in

⁷⁵⁹ Bedauerlicherweise war das Porträt nicht im Original zu sehen. Für die farbige Beschreibung sowie die Charakterisierung des Großpriorhabits vgl. daher Abb. II.2.58.

dem sich der Prinz zeigt, wie der Teil eines tatsächlich bestehenden größeren Repräsentationsraums, bei dem sich der reguläre Besucher von links nähert und hinter dem Tisch Aufstellung nimmt. Der Ausrichtung des Sessels und der baldachinartig aufgezogenen Draperien zu Folge, die sich zur rechten Wand hin staffeln, muss sich der Raum tatsächlich nach links hin öffnen, was durch die Lichtführung bestätigt wird. Somit ist die Umgebung nicht einzig für die Darstellung des Kurprinzen und seiner Würde als Großprior hin konzipiert, sondern unterstützt die Realitätstreue der Darstellung, verortet die Situation scheinbar in der Wirklichkeit und verleiht ihr somit Authentizität. Dem entspricht auch die malerisch über Lehne und Sitz drapierte Mantelschleppe, durch die der Eindruck entsteht, als habe sich der Kurprinz gerade erst erhoben und seine Audienz unterbrochen, um sich für den Betrachter des Bildes in Position zu stellen.

Desmarées gelingt es, in diesem frühen Bildnis seiner Karriere am Münchener Hof eine außergewöhnliche Authentizität in der Darstellung des selbstbewussten, jungen Kurprinzen zu vermitteln. Dazu bedient er sich, wie oben gezeigt, vor allem des Raumes und seines wirklichkeitstreuen Arrangements. Die Pose Max Josephs hingegen ist ebenso wie seine Körper- und Armhaltung bereits lange bekannt und hat vorher sowohl Max Emanuel (vgl. Abb. II.2.15) als auch schon Karl Albrecht (vgl. Abb. II.2.14) gedient. Mit dem späteren Porträt Karl Albrechts im Ordensornat von Franz Joseph Winter (vgl. Abb. II.2.17) wird dann der Vergleich zum Sohn noch deutlicher, da sich hier auch noch zusätzlich Kopf- und Handhaltung entsprechen.

Somit dient das Großpriorporträt Max Josephs in aller Deutlichkeit der anschaulichen Einbettung seiner Person in die fürstliche Linie seines Hauses und demonstriert damit die Kontinuität der wittelsbachschen Dynastie.

Das Sujet des Großmeisters scheint Desmarées gerade wegen seines aufwendigen, prachtvollen und kontrastreichen Kostüms besonders gelegen zu haben. Aufs Feinste charakterisiert er die Stoffe, wie den Atlas, die Seiden, Stickereien und Samte. Die leuchtenden Farben verleihen dem Bildnis zusätzliche Pracht und verstärken somit seine repräsentative Wirkung.

Wenige Jahre später entsteht ein weiteres Porträt des Kurprinzen als Großprior des St. Georg-Ritterordens – diesmal für Schloss

Augustusburg, das bevorzugte Schloss des Bruders Karl Albrechts, des Kölner Kurfürsten Clemens August (Abb. II.2.58).⁷⁶⁰ Auf den ersten Blick scheint es sich dabei um einen eigenständigen Porträttypus zu handeln, jedoch ist es tatsächlich lediglich eine weitgehend gespiegelte Version des Ersten (vgl. Abb. II.2.57 gespiegelt). Die Bilder differieren zwar hinsichtlich der Darstellung des Kurprinzen in der ausgreifenderen Schrittstellung, der Gewichtsverlagerung auf den vorderen Fuß und der Kopfdrehung. Auch variiert der Blickwinkel auf Sessel, Säule und Tisch. Entsprechend dem fortgeschrittenen Alter Max Josephs sind Tisch und Postament höher konzipiert. Jedoch bleibt die Aufteilung des Raumes die gleiche und die Haltung und Erscheinung des Thronfolgers erscheint überdeutlich abhängig vom Vorbild.

Sowohl die gespiegelte Version des Großpriorporträts als auch das Original werden zu kompositorischen Grundlagen für nahezu alle späteren Bildnisse Max Josephs.

Max Joseph in Rüstung (Umkreis Georges Desmarées)

Etwa um das Jahr 1738 fertigt Desmarées einen neuen Porträttyp des jungen Thronfolgers an.⁷⁶¹ Da weder das Original noch eine eigenhändige Kopie erhalten ist, steht im Folgenden eine Version aus Desmarées' Umkreis im Vordergrund (Abb. II.2.59).⁷⁶²

Hier zeigt sich Max Joseph leicht nach links, den Kopf leicht nach rechts gewendet in halber Figur in einem Innenraum. Dieser weist in der vorderen linken Bildecke eine einfache hölzerne Tischfläche auf, auf der ein Helm aufgestellt ist. Im Hintergrund wird eine üppige Draperie aus blauem Samt und Goldbrokat von mit Quasten besetzten Kordeln so gerafft, dass eine Art Baldachin über der Figur des Prinzen entsteht und sich im rechten Hintergrund eine Öffnung ins Freie ergibt. Hier geht der Blick auf ein akkurat aufgeschlagenes Feldlager und mehrere, Wache haltende Soldaten.

⁷⁶⁰ Aufgrund des Alters des Dargestellten und im Vergleich zu Abb. II.2.57 wird das Werk wohl um 1736 anzusetzen sein.

⁷⁶¹ Aufgrund des Alters des Dargestellten und im Vergleich zu Abb. II.2.57 und II.2.56 wird das Werk wohl um 1738 anzusetzen sein.

⁷⁶² Die Auffindung des Bildnisses ist den Recherchen Pater Laurentius Kochs zu verdanken. Vgl. BSB München, Nachlass Koch, Ana 707, Ordner 52, Max. III. Joseph, Dia 4.

Der Kurprinz selbst trägt Rüstung und ein weißes Spitzenhalstuch. Dazu ist ihm ein Wehrgehänge mit Degen, das blaue Band des St. Georg-Ritterordens sowie ein üppiger rotsamter Hermelinumhang umgelegt. Das lange, gepuderte Haar wird im Nacken von einer schwarzen Schleife gehalten. Max Josephs Blick geht nach links am Betrachter vorbei. Seine linke Hand setzt er in die Taille, Zeige- und Mittelfinger sind abgespreizt, dagegen umfasst er mit der rechten Hand das Ende eines Feldherrenstabes, den er auf den Paradedisch stützt.

Ganz in der Form eines erfahrenen, siegreichen Feldherrn zeigt sich Max Joseph hier trotz seiner offensichtlichen Jugend in selbstbewusster, stolzer Haltung vor den Truppen im Lager hinter ihm. Er erscheint erstmals in der später für ihn lange Zeit charakteristisch werdenden Mischung aus Staats- und Feldherrenporträt. So befindet er sich in einem mit einer kostbaren Draperie ausgeschmückten Innenraum, der zusammen mit dem Tisch für die Insignien auf den Typus des Staatsporträts verweist. Der auf diesem Tisch vorgezeigte Helm, das militärische Erscheinungsbild der Rüstung sowie das im Hintergrund erkennbare Feldlager sind jedoch klare Elemente des Feldherrenporträts. Durch die Vereinigung beider Typen werden verschiedene, vielschichtige Eigenschaften, die für einen – wenn auch zukünftigen – Herrscher als wünschenswert angesehen werden, vereint.

Desmarées und seine Werkstatt nutzen hier hinsichtlich der Pose das erste Großpriorporträt Max Josephs als Vorbild (vgl. Abb. II.2.57). Gleichzeitig muss die Übereinstimmung mit dem Großmeisterbildnis des Vaters für Zeitgenossen überdeutlich gewesen sein (vgl. Abb. II.2.17). Kongruent sind nicht nur die Haltung und der Bildausschnitt, sondern auch die räumliche Gestaltung. In beiden ist der Hintergrund vornehmlich von einer herabhängenden Draperie gestaltet, die rechts einen Ausblick auf freie Landschaft gewährt. Während der Ausblick beim Vater jedoch auf das Rondell in Nymphenburg hinausgeht, ist er beim Sohn durch das Feldlager charakterisiert. Die durch die Komposition deutliche Bezugnahme auf das väterliche Porträt zeugt erneut von einer Demonstration herrscherlicher Kontinuität – diesmal jedoch in deutlich militärisch abgewandelter Hinsicht.

Max Joseph als kaiserlicher Thronfolger (Georges Desmarées)

Anfang der Vierzigerjahre, fertigt Desmarées das einzige Bildnis Max Josephs an, das diesen als Erben der Kaiserkrone vorstellt (Abb. II.2.60).

Es präsentiert den Prinzen in halber Figur vor dem Betrachter sitzend, dem sein Blick gilt. Seine Umgebung ist durch einen wolkigen, unbestimmten Hintergrund und die links auf einer rötlichen nicht näher charakterisierten Oberfläche liegenden Kaiserkrone bezeichnet. Der Thronfolger ist in einen, an Kragen, Kanten, Taschen und Ärmelaufschlägen prunkvoll mit Goldstickerei verzierten Jagdrock aus grünlich-blauem Samt mit dazugehöriger Weste gekleidet. Auf der linken Brust wird der aufgestickte Stern des St. Georg-Ritterordens sichtbar. Dazu trägt er ein weißes Spitzenhalstuch und das lockige, bis über die Schultern reichende, leicht gepuderte Haar mit einer schwarzen Schleife im Nacken zusammengebunden. Während der rechte Arm eng am Körper anliegend dargestellt ist, hält Max Joseph seinen linken leicht vom Körper abgespreizt zur Seite.

Das Bildnis charakterisiert den Thronfolger durch seine Kleidung als Jäger, jedoch ohne weitere Zeichen dieses Zeitvertreibs, wie einen Bogen oder eine Flinte darzustellen. Stattdessen, und bemerkenswerterweise, wird die Kaiserkrone präsentiert, die allerdings ihrerseits überaus schlicht ausgestattet, lediglich in ihrer Form einer solchen entspricht. Zu vermuten steht hierbei, dass es sich bei der Krone um eine nachträgliche Ergänzung handeln könnte, zumal kein Präsentationstisch vorhanden ist und die Komposition ohne die Krone harmonischer erscheint. Dafür spricht auch die ungewöhnliche Darstellung einer solch bedeutsamen Insignie innerhalb eines ansonsten nur der Person des Jägers gewidmeten Porträts.

Dass in ein so wenig offizielles Bildnis des Kronprinzen die Krone nachträglich integriert wird, um diesen als Nachfolger für den Kaiserthron zu kennzeichnen, veranschaulicht die schwierige Situation der Wittelsbacher als junges Kaiserhaus. So scheint für eine tatsächliche Neuanfertigung eines repräsentativen Porträts Max Josephs schlicht keine Gelegenheit bestanden zu haben. Als erster Hofmaler begleitet Desmarées Karl Albrecht vermutlich auf dessen Feldzügen und kehrt erst mit diesem kurz vor dessen Tod nach München und zu seiner Werkstatt zurück.⁷⁶³

⁷⁶³ Vgl. Kap. II.2.1.3 Georges Desmarées.

Demzufolge scheint in der Hinzufügung der Krone zum einzigen, zumindest annähernd aktuellen Porträt des Thronfolgers die einzige Möglichkeit für eine programmatische Nutzung des Prinzen bestanden zu haben. In seiner Situation ist Karl VII. gezwungen, alle Vorzüge seines Hauses gegenüber dem ehemaligen österreichischen Kaiserhaus ins Feld zu führen. Die Habsburger haben mit Maria Theresia „lediglich“ eine Frau als Anwärtlerin auf den Kaiserthron vorzuweisen, noch dazu mit einem weit unter dem Rang der Wittelsbacher stehenden Gemahl und einem erst einjährigen Sohn. Dagegen kann sich der amtierende Kaiser Karl VII. sowohl hinsichtlich seines Geschlechtes als auch seines Namens als folgerichtiger Nachfolger Karls VI. präsentieren. Zudem ist er mit einer Kaisertochter verheiratet und sein hier präsentierter Thronfolger nahezu erwachsen.

In dieser Situation erscheint es kaum verwunderlich, dass auch schon bestehende Porträts nachträglich durch Insignien, wie hier durch die Kaiserkrone, für Max Joseph aufgewertet werden, um die Vorzüge des aktuellen Kaiserhauses vorzuführen.

Hinsichtlich der Haltung trägt Desmarées keine Neuerung vor. Sie entspricht im Wesentlichen der des gespiegelten Porträts als Großprior des St. Georg-Ritterordens (vgl. Abb. II.2.60 gespiegelt), wenn auch mit leichten Variationen in der Armhaltung und einer stärkeren Wendung des Kopfes. Bezüglich der Farben zeigt sich jedoch Desmarées' künstlerisches Interesse in der sehr harmonischen Gegenüberstellung der Gold- und Brauntöne der Stickereien und des Hintergrundes zu den Blau-Grün-Grautönen der Kleidung und des Haares. Dadurch bildet das Inkarnat des Gesichtes zusammen mit dem Weiß des Halstuchs das leuchtende Zentrum des Interesses.

Das Jagdbildnis erfährt erst viele Jahre später eine Nachfolge als um 1750 Franz Joseph Winter Max Joseph porträtiert (vgl. Abb. II.2.61).⁷⁶⁴ Erneut ist der nun amtierende Kurfürst im Jagdkostüm als Halbfigur wiedergegeben. Allerdings verunklärt Winter die Abhängigkeit seines Porträts von dem älteren Desmarées' durch eine für ihn typische einfachere Drehung des Kopfes, einer seinem neuen Status und dem

⁷⁶⁴ Das Bildnis Winters gehört zu einem Porträt des Malers von Maria Anna Sophie (vgl. Abb. II.2.81), auf welches im Laufe der Besprechung ihrer Porträtmalerei näher eingegangen wird.

Wandel der Mode zuzuschreibende Veränderung des Kostüms und durch die Hinzufügung eines Jagdhorns, das der Kurfürst nun diagonal um den Körper gelegt hat. Darüber hinaus trägt Max Joseph hier einen Dreispitz und scheint eher vor dem Betrachter zu stehen, statt zu sitzen.

2.4.2 Die Regierung (1745-1777)

Nach seinem Regierungsantritt 1745 behält Max Joseph Georges Desmarées zwar in seinen Diensten, lässt ihn jedoch, wohl aufgrund der prekären finanziellen Lage, zunächst nach Köln reisen. Hier führt Desmarées verschiedene Aufträge für den Onkel Max Josephs, Kurfürst Clemens August von Köln, aus. So entsteht erst nach seiner Rückkehr 1749 ein Porträttypus, der Max Joseph erstmals in seiner neuen Position als Kurfürst präsentiert.

Das erste Staatsporträt (Georges Desmarées)

Von diesem ersten Typus aus seiner Regierungszeit sind zahllose Kopien, Repliken und Varianten erhalten. Eine der frühesten datierbaren wird heute im Historischen Museum in Frankfurt aufbewahrt (Abb. II.2.62).

In Dreiviertelfigur steht Max Joseph leicht nach rechts gewendet in einem Innenraum und blickt auf den Betrachter. Der Raum ist durch verschiedene Ebenen gekennzeichnet, deren Mittelpunkt der Herrscher bildet. Vorne rechts im Bild steht ein Paradeisch auf dem ein Helm mit Visier und Schmuckfedern aufgestellt ist. Dahinter liegt ein blausamtenes Präsentationskissen mit Goldborte und Quaste, auf welchem wiederum der Kurhut liegt. Im linken Vordergrund ist ein Teil eines Sessels zu erkennen, auf den die weiten Falten eines rotsamtenen Hermelinmantels ausgebreitet sind. Der Hintergrund wird rechts von einer Säule auf einem Postament gebildet. Um sie herum ist eine blaue Samtdraperie geschlungen, die bis zum linken Bildrand weitergeführt wird, wo sie an einer goldenen Kordel mit Quaste befestigt ist und herabhängt. Dahinter wird eine geschlossene, architektonisch gegliederte Wand sichtbar.

Max Joseph selbst steht in dem engen Zwischenraum vor dem Sessel und hinter dem Tisch. Während seine rechte Hand das Ende eines Kommandostabs umfasst und diesen auf die blanke Platte des Paradeisches stützt, liegt seine linke Hand auf dem Helm. Der Kurfürst

trägt Rüstung. Eine üppige, dunkelblaue Samtschärpe ist um seine Hüfte geschlungen, ein weißes Spitzenhalstuch, der Orden vom Goldenen Vlies und das Blaue Band des St. Georg-Ritterordens schmücken ihn. Der Hermelinmantel ist von hinten über den linken Unterarm des Kurfürsten gelegt und fällt bis auf den Tisch herab. Das Haar trägt Max Joseph gepudert und in langen Locken über die Schultern fallend. Im Nacken wird es von einer schwarzen Schleife zusammen gehalten.

In diesem frühen Beispiel des ersten Porträttyps als Kurfürst zeigt sich Max Joseph als dynamischer Feldherr innerhalb des Dekorums eines traditionellen Staatsporträts. Das Tragen der Rüstung, das Ergreifen von Kommandostab und Helm sowie die vorgezogene Stellung des Letzteren zulasten des Kurhuts geben dem Porträt inhaltlich seinen militärischen Schwerpunkt. Der dynamische Eindruck wird durch die bewegten Falten der Draperie, der Schärpe und des Hermelinmantels erweckt und durch die sehr gerade Haltung Max Josephs vor dem Tisch sowie den abgewinkelten Arm verstärkt, der den Kommandostab schräg aufsetzt. Durch den eng um die Figur des Dargestellten begrenzten Raum und das Format des Kniestücks rückt der Kurfürst zudem nah an den Betrachter heran, hebt so die Distanz zu diesem auf. Die so erreichte Unmittelbarkeit wird zusätzlich unterstützt durch den direkten Blick auf den Betrachter. Die überaus modischen Elemente, wie die um die Hüfte geschlungene Schärpe und die Zopfperücke, geben dem Bildnis darüber hinaus einen aktuellen Bezug.

So vermittelt der junge Kurfürst in seinem ersten Porträttyp beim Publikum den Eindruck eines elanvollen, nahbaren Feldherren, der sich, seiner Würde als Kurfürst bewusst, mit modischen und doch traditionellen Elementen des Dekorums umgibt.

Bemerkenswert erscheint die hier angestrebte erneute Verbindung von Feldherrenbildnis und Staatsporträt, besonders bei einem Fürsten, der selbst nie an militärischen Handlungen Teil hatte. Zwar will Max Joseph nach dem Tod seines Vaters kurze Zeit für den Verbleib der Kaiserkrone in Bayern kämpfen, wird jedoch durch die finanzielle und politische Situation daran gehindert. Fortan bemüht er sich um Frieden für sein Land und hält es durch eine sehr vorsichtige Politik aus allen Konflikten

heraus.⁷⁶⁵ Dass er sich hier dennoch militärisch präsentiert, wirft in erster Linie ein Licht darauf, wie eng er sich mit den Traditionen seines Hauses verbunden fühlt. Schon sein Vater und Großvater erschienen auf ihren Bildnissen mit Ausnahme von den wenigen Porträts in Ordenstracht und Jagdkostümen bevorzugt in Rüstung (vgl. z. B. Abb. II.2.15, II.2.05, II.2.21, II.2.30).

Zusätzlich ist ein solcher Aufzug für Max Joseph auch in anderer Hinsicht nutzbar, schließlich lässt sich auf diese Weise der Vorstellung eines friedliebenden Herrschers, die nicht nur die höfische Öffentlichkeit von ihrem Fürsten gewonnen hatte, ein gewisses Maß an Durchsetzungskraft, Elan und notfalls auch an kriegerischer Entschlossenheit hinzufügen. Max Joseph zeigt hier, dass er diese Eigenschaften besitzt, auch wenn er sie während seiner Regierungszeit „noch“ nicht eingesetzt hat.

Hinsichtlich seiner malerischen Ausführung ist das Porträt ambivalent zu bewerten. Einerseits beeindrucken die leuchtenden Farben und die schimmernde Stofflichkeit der verschiedenen Materialien sowie die geschickte Lichtführung, die dem sehr gedrängten Bildraum Tiefe und Struktur verleiht. Andererseits schimmert an verschiedenen Stellen die Untermalung durch und die Pinselführung erscheint vielfach schematisch. Darüber hinaus zeigt sich die Gesamtkomposition recht unglücklich. Das Ziel, eine ausgewogene, stimmige Verbindung zwischen Feldherren- und Staatsporträt nach der Art des Kaiserporträts Karl Albrechts (Abb. II.2.27) gelingt nur bedingt, da die Positionierung Max Josephs zwischen dem überaus präsenten Tisch und dem kaum auszumachenden Sessel beeengt wirkt. Großartigkeit und lässige Prachtentfaltung werden nicht vermittelt.

Als Vorbild für die Haltung des Kurfürsten muss sein gespiegeltes Kurprinzenporträt als Großprior des St. Georg-Ritterordens gelten (vgl. Abb. II.2.58). Besonders die Haltung von Körper und Kopf sowie die Aufteilung des Raumes und des Interieurs scheinen vom älteren Vorbild übernommen.

Im Laufe seiner Regierung entstehen verschiedene Varianten des Porträts. So befinden sich heute in der Alten Pinakothek in München zwei Versionen, die Max Joseph in engerem Bildausschnitt zeigen. Während

⁷⁶⁵ Vgl. Kap. II.2.1.2 Maximilian III. Joseph.

die eine ihn jedoch ebenfalls in Rüstung präsentiert (vgl. Abb. II.2.63), zeigt die andere den Kurfürsten stattdessen nur mit Küras (vgl. Abb. II.2.64). Darüber hinaus wird auf die Schärpe verzichtet und die Armhaltung in beiden gleichermaßen leicht verändert. In Letzterem wird der weitere Kontext dieser Veränderung durch den um ein Weniges größeren Bildausschnitt deutlich: So nimmt Max Joseph hier den Feldherrenstab fest in die rechte Hand und umgreift mit der linken ebenso den Helm, statt die Hand nur darauf abzulegen.

Das erste Staatsporträt als Ganzfigur (Georges Desmarées)

Um 1750 entsteht in Desmarées' Umkreis eine ganzfigurige Version des ersten Staatsporträts, welche allerdings verschiedene Veränderungen an der Gestaltung des Prototyps vornimmt (Abb. II.2.65). Das Bildnis nimmt heute mit seiner Hängung im Audienzzimmer des Kurfürsten in der Münchner Residenz einen eindrucksvollen und bedeutsamen Platz ein.⁷⁶⁶

Max Joseph steht als lebensgroße Ganzfigur nach rechts gewendet und den Betrachter anschauend in einem Innenraum. Er trägt Rüstung und schwarze Stiefel, die mit Sporen versehen sind, dazu ein weißes Spitzenhalstuch, den Orden vom Goldenen Vlies und das Band des St. Georg-Ritterordens. Um die Hüften ist eine kostbar mit Silberstickerei versehene dunkelgraue Schärpe geschlungen. Das grau gepuderte lange Haar ist erneut im Nacken zusammengebunden. Mit seiner rechten Hand hält der Kurfürst fest den Kommandostab umfasst, den er auf einen Präsentationstisch rechts im Bild stützt. Auf diesem liegt auf dem Paradekissen hinter dem Reichsapfel der Kurhut und ein federbesetzter Helm. Max Joseph hält den Reichsapfel mit der rechten Hand umfasst. Hinter dem Tisch hängt eine lange, blaugraue Draperie aus Samt herab, auf der in der rechten oberen Ecke eine Wappenkartusche der bayerischen Kurfürsten zu sehen ist. Die Stoffbahnen reichen bis zu den Füßen eines sich leicht verneigenden, farbigen Dieners, der die mächtigen Falten eines rotsamtenen, an der hinteren Schulter Max Josephs befestigten Hermelinmantels rafft. Hinter dem Diener ragt eine Säule auf hohem Postament auf, um die die mit Kordeln befestigte Draperie gewunden ist.

⁷⁶⁶ Vgl. dazu auch Seelig, 1996, S. 49.

Der Diener ist in orientalischer Art mit einem feder- und perlengeschmückten Turban, hellblauen Strümpfen und weißen Schuhen mit hellblauen Schleifen, einem weißen Untergewand sowie einer ebensolchen Halskrause über einem goldgelben Wams bekleidet. Dazu trägt er ein Perlenhalsband und ebensolche Ohrringe.

Wie zuvor präsentiert sich Max Joseph als siegreicher Feldherr inmitten des klassischen Dekorums eines Staatsporträts in einem eng um seine Gestalt begrenzten und nicht näher definierten Raum. Unter Hinzufügung des für seine Porträtmalerei neuartigen Motivs des Dieners gelingt jedoch eine differenziertere Darstellung der zur Schau zu stellenden fürstlichen Präsenz als zuvor. Während er selbst Rüstung mit Sporen trägt und auf dem Tisch der Helm liegt – wenn auch diesmal hinter dem Kurhut – führt der sich leicht verneigende Diener modisch-höfische Kleidung vor und trägt reichen Schmuck. Auf diese Weise werden überaus anschaulich zwei, von einander völlig unabhängige Eigenschaften eines Herrschers demonstriert: die militärische Kraft und Entschlossenheit ebenso wie höfischer Luxus und modische Eleganz. Dabei dient die Hinzufügung der Figur des dunkelhäutigen Dieners zusätzlich der Vorführung von Reichtum und Macht und unterstützt durch dessen untergeordnete Darstellung, gerade auch durch seine geringere Körpergröße, die großartige Wirkung des gerüsteten Kurfürsten.

Mit der Verknüpfung von Feldherren- und Staatsporträt übernimmt Max Joseph erneut das Vorgehen seines Vaters (vgl. Abb. II.2.29). Doch stellt dieses auch hier, wie schon gegenüber seinem eigenen ersten Herrscherporträt, die einzige bemerkenswerte Übereinstimmung dar. Bei genauerer Betrachtung treten die Unterschiede in den Bildnissen deutlich hervor. So findet sich bei Max Joseph abweichend von der Darstellung des Vaters kein Landschaftsausblick, kein in die Ferne schweifender Blick oder eine gezierte Handhaltung. Der neue Kurfürst trägt Sporen statt schmückender Schnallen, blickt den Betrachter direkt an, hält die Insignien seiner Herrschaft fest in den Händen und steht mit beiden Füßen beherrscht auf dem Boden, statt sich in lässiger, selbstverständlicher Eleganz und Überlegenheit vor dem Betrachter in Pose zu stellen.

Dieser Wandel im Geist der beiden Staatsporträts ist auf die Veränderungen in der Regierungssituation am Münchner Hof unter Max Joseph zurückzuführen. Dieser spielt keine bedeutende Rolle mehr in der

europäischen Politik, muss sich aber dennoch seinem Volk, seinen Untertanen präsentieren. So ist seine hier gezeigte Darstellung weniger auf ein europäisches Publikum hin ausgerichtet, als vielmehr auf die Bedürfnisse derer, die nach den schrecklichen Kriegsjahren einen Führer brauchen, einen Herrscher, der sich der Nöte und Sorgen des Landes bewusst ist und diesen buchstäblich und mit zupackender Energie ins Auge sieht. Diesen Bedürfnissen wird das ganzfigurige Porträt Max Josephs in vollem Umfang gerecht. Der Aufhängungsort ist dementsprechend gewählt: das Audienzzimmer der Residenz.

Die durchaus als gelungen zu bezeichnende Wirkung steht im Malerischen einem deutlichen Anteil gegenüber, den die Werkstatt bei der Fertigung des Porträts übernommen hat. Die dunkle Farbigkeit zusammen mit den sowohl malerischen, perspektivischen als auch vernehmlichen anatomischen Schwierigkeiten lässt erhebliche Zweifel an der Eigenhändigkeit des Werkes aufkommen. So findet sich in keinem der in dieser Untersuchung vorgestellten und noch vorzustellenden Bildnisse Desmarées' eine ähnlich düstere Farbpalette, und auch der anatomisch unklare rechte Arm des Dieners ebenso wie der des Kurfürsten kann nicht dem Meister zugeschrieben werden. Dennoch erscheint das Werk bedingt durch das größere Format und den wenn auch nur leicht erweiterten Bildraum kompositorisch stimmiger und weniger gedrängt als das erste Herrscherbildnis Max Josephs (vgl. Abb. II.2.62).

Das erste Reiterporträt (Georges Desmarées)

Um 1750 lässt Max Joseph von Desmarées ein erstes Reiterbildnis für sich anfertigen (Abb. II.2.66). Es entsteht in relativ kleinem Format und wird heute im Schloss Berchtesgaden gezeigt.

Max Joseph reitet auf einem zierlichen Dunolino durch eine baumlose, dämmrige Landschaft, während am Himmel dunkle Wolkenberge auseinander brechen. Das hell-cremefarbene Pferd ist, die Levade ausführend, nach links gewendet. Sattelzeug, Pistolenholster und Zaumzeug sind aus rotem Leder und üppig mit Goldstickerei und Fransen verziert. Am Zaumzeug prangt unterhalb der Ohren zusätzlich eine rote Schleife. Max Joseph sitzt, den Kopf dem Betrachter zugewandt und diesen anblickend, mit gestreckten Beinen auf dem Rücken des Tieres. Die Kleidung des Kurfürsten besteht aus roten Hosen und schwarzen, bis

über die Knie reichenden Stiefeln mit Sporen. Dazu trägt er einen gelben, reich mit Silberstickerei auf Schößen und Ärmelaufschlägen versehenen Samtrock, ein weißes Untergewand mit Spitze an den Manschetten, ein ebensolches Halstuch sowie einen Kürass, den Orden vom Goldenen Vlies und das Band mit dem Stern des St. Georg-Ritterordens. Zusätzlich ist ihm eine üppige blaue Schärpe mit Silberborte um die Hüfte geschlungen, die sich im Wind bewegt. Eine lange, graue Zopfperücke mit schwarzem Band im Nacken und ein mit Silberstickerei und weißen Federn geschmückter Dreispitz vervollständigen seine Erscheinung. Während Max Joseph in seiner linken Hand die Zügel des Pferdes hält, hebt er mit der rechten den Kommandostab an.

Im Hintergrund sind links Reiter in blauer Uniform zu erkennen, die sich auf eine weiter entfernt gelegene Ansiedlung zubewegen. Rechts hinter Max Josephs Pferd sind zwei weitere Reiter im Dreiviertelprofil nach links zu sehen. Der rechte reitet auf einem dunkelbraunen Pferd und ist mit roten Hosen, Reitstiefeln, weißem Hemd mit Halstuch und rotem Rock bekleidet. Dazu trägt er eine lange Zopfperücke und den Dreispitz. Er scheint gerade etwas zu sagen und deutet mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf seine linke Brust. Der linke Reiter sitzt auf einem Schimmel und wendet sich wie lauschend dem ersten zu. Er ist bis auf einen dunkelblauen Rock ebenso gekleidet. Die Pferde der beiden stehen still.

Die ganze Szene wird von einer Lichtquelle oben links, außerhalb des Bildes, angestrahlt, so dass der Kurfürst mit seinem Dunolino und die Gesichter der beiden Reiter hinter ihm hell hervortreten.

Auf seinem ersten Reiterbildnis zeigt sich Max Joseph als überaus modischer, eleganter aber auch fähiger Herr und Militär, der mit nur einer Hand das sich elegant aufbäumende Pferd zu zügeln imstande ist, während seine Aufmerksamkeit ganz dem Betrachter gilt. Zwar trägt der Kurfürst hier keine Rüstung, doch verweisen der Kürass, der Feldherrenstab und die Soldaten im Hintergrund auf seine militärischen Fähigkeiten. Gleichzeitig erinnern die Orden an seine hohe Stellung und die aufwendigen, modischen Schmuckelemente zeigen ihn als modebewusst und stilvoll. Somit stellt die Darstellung auf den ersten Blick erneut eine Verbindung zwischen den verschiedenen Ebenen dar, in denen sich ein Herrscher hervorzuheben hat.

Bindet man die Reiter im rechten Hintergrund jedoch mit in die Deutung der Darstellung ein, ergibt sich noch eine andere inhaltliche Ebene. So lässt sich die Geste des rechten Reiters, sein Deuten auf die eigene Brust zusammen mit den aufbrechenden Wolken und dem strahlenden Licht, in das Max Joseph mit seinem Pferd getaucht wird, als Verweis verstehen. Dieser zielt auf die vielen dem Kurfürsten aufgrund seiner Zuneigung zu seinem Volk zugeschriebenen Leistungen. So wird er nicht nur für seinen Entschluss, sich nach dem Tod seines Vaters aus dem Österreichischen Erbfolgekrieg zurückgezogen und damit sein darnieder liegendes Land gerettet zu haben, verehrt. Auch aufgrund seiner vielen Reformen ist er beim Volk beliebt.⁷⁶⁷ Auf diese Leistungen nimmt das Porträt verherrlichend Bezug. Mit seinem Regierungsantritt endet der Darstellung zufolge, gleichsam aufgrund der Herzengüte des Kurfürsten, die dunkle, schwere Zeit für Bayern.

Bemerkenswert für eine solche Verherrlichung eines Herrschers im Typus des Reiterbildnisses ist das hier ungewöhnlich kleine Format. Dieses nimmt dem Bildnis ein großes Maß an Repräsentativität und schließt eine möglichst prominente Hängung aus. Somit kann es sich nicht an einen größeren Publikum richten, sondern wendet sich in erster Linie an den engsten höfischen Kreis um Max Joseph.

Für Desmarées bot sich mit diesem Bildnis die seltene Möglichkeit, sein Können im Bereich eines erzählenden Mehrfigurenporträts unter Beweis zu stellen. Dabei scheint ihm die für ihn ungewohnte Aufgabe, einen Reiter darzustellen – die Arbeit am Reiterbildnis Karl Albrechts lag Jahre zurück –, vor einige Schwierigkeiten gestellt zu haben. Pentimenti um den Kopf des Pferdes und am Kopf Max Josephs sind sogar in der Abbildung deutlich zu erkennen. Besonders die Wiedergabe der Proportionen des Pferdes ist für ihn schwierig, das Verhältnis der Hinter- zur Vorderhand sowie zum Kopf des Tieres unstimmig.

Auch die Bewegung der Levade als solche erscheint wenig gelungen. Geradezu statuenhaft erstarrt verharrt das Pferd mit angstgeweiteten Augen in der Haltung. Ähnlich starr und unbewegt ist sein Reiter dargestellt.

⁷⁶⁷ Vgl. Kap. II.2.1.2 Maximilian III. Joseph.

Die Brillanz der Darstellung liegt in der Wiedergabe des Stofflichen, der Farben und in der Lichtführung. So stellen die Wolkenmassen im Hintergrund eine wirkungsvolle Kulisse für die angestrahlte Figur des Kurfürsten dar, das natürlich bewegte Haar von Reiter und Pferd sowie die Schärpe unterstreichen den Eindruck von Bewegung und mildern die starren Posen der Körper. Ausgewogen komponiert Desmarées auch die Farben. Trägt der hintere rechte Reiter zwar ein helles rot und zieht auf diese Weise den Blick auf sich und seine Gestik, so bricht dieser dominante Ton bereits bei seinem Pferd. Entsprechendes gilt für den dunkel gekleideten Begleiter, der auf einem Schimmel reitet. Dagegen passt der Maler das Fell des Dunolino den Schattierungen des Rockes des Kurfürsten an und erweitert damit dessen Präsenz im Bild zusätzlich zu seiner mittigen Positionierung. Das zarte Gelb von Pferd und Rock bildet darüber hinaus einen reizvollen Kontrast zum Rot des Sattel- und Zaumzeugs sowie zu den leuchtenden Blautönen von Schärpe, Ordensband und dem Weiß der Manschetten.

Das zweite Staatsporträt (Georges Desmarées)

Anfang der Fünfzigerjahre lässt Max Joseph von Desmarées für seine Darstellung im offiziellen Bildnis einen neuen Porträttyp prägen. Auch von ihm gibt es zahlreiche Repliken und Variationen.⁷⁶⁸ Die Alte Pinakothek in München bewahrt ein frühes und eigenhändiges Bildnis dieses Typs (Abb. II.2.67).⁷⁶⁹

Es zeigt Max Joseph in Dreiviertelfigur nach links gewendet. Der Fürst trägt eine goldene Prunkrüstung mit weißem Spitzenhalstuch und ebensolchen Manschetten, dazu eine blaue Schärpe um die Taille, eine lange Zopfperücke und das blau-weiße Band des St. Georg-Ritterordens mit Stern sowie den Orden vom Goldenen Vlies am roten Band auf der Brust. Zusätzlich ist ihm eine silbergemusterte gelbe Schärpe um die

⁷⁶⁸ So wird eine der Kopien im Bonner Stadtmuseum als Dauerleihgabe aus Bonner Privatbesitz aufbewahrt. Eine weitere, zu einem Bildnis Maria Anna Sophies gehörige Ausschnittkopie ist bei Singer veröffentlicht (vgl. 1991, S. 6). Des Weiteren ist eine verkleinerte Variante aus dem sog. bayerischen Familienzimmer im Dresdener Taschenbergpalais bekannt ebenso wie eine Version, die den Kurfürsten im Habit des Großmeister des St. Georg-Ritterordens wiedergibt (vgl. Baumgartner und Seelig, 1979, S. 85f., Kat.-Nr. 35).

⁷⁶⁹ Hermarck benennt den Dargestellten fälschlich als Karl Albrecht. Vgl. Hermarck, 1933, Kat.-Nr. B 55, Taf. XI.

Hüften gelegt, die zu einem Wehrgehänge gehört, an dem der Degen befestigt ist. Ein mächtiger, leuchtend hellroter Hermelinmantel ist ihm über seine rechte Schulter und in weichen Falten über die Schwertscheide drapiert. Er reicht über den rechten Arm bis auf einen Präsentationstisch links im Bild herunter und ist am Rücken Max Josephs zusätzlich mit dem Ordensstern des St. Georg-Ritterordens bestickt. Die linke Hand des Herrschers ist auf den Schwertknauf gelegt, seine rechte umfasst locker den Kommandostab, den er auf den Tisch stützt. Auf diesem liegt auf dem vorne befindlichen Präsentationskissen der Kurhut, dahinter ragt ein federbesetzter Helm auf.

Die ganze linke Hälfte des Bildhintergrundes nimmt ein mächtiges Postament ein, auf dem eine Säule aufragt. Im rechten Hintergrund wird eine Wandöffnung sichtbar, die den Blick freigibt auf eine offene Landschaft mit einem Feldlager mit weißen Zelten und Bergen am Horizont.

Auch für seinen neuen Prototyp als Herrscher lässt sich Max Joseph wieder in einer Verbindung zwischen Feldherrenbildnis und Staatsporträt darstellen. Allerdings ist die Rüstung nun prachtvoller – nicht mehr schwarz, sondern golden (vgl. z. B. Abb. II.2.62). Gleichzeitig hat der Hermelin seine blassrote Färbung gegen ein sattes, leuchtendes Rot getauscht, wirkt üppiger und auffallender. Diese Milderungen der militärischen Präsenz im Bild zugunsten der Hervorhebung des Kurfürstenstandes wird zwar noch durch den bereits zuvor gesehenen Wechsel von Kurhut im Vordergrund und Helm im Hintergrund betont (vgl. Abb. II.2.65), durch den Blick auf das Feldlager jedoch wieder zurückgenommen. Außer diesen Verschiebungen in der Präsenz der einzelnen Elemente vom ersten zum zweiten Staatsporträt hin wird auf die Draperie und den Sessel verzichtet, was der Ausgewogenheit der Komposition zugute kommt. Der Eindruck der gedrängten Enge des ersten Staatsporträts weicht einer klareren Raumstruktur. Über die so eindeutigere Position des Kurfürsten im Raum hinaus wird er mit stärkerer Untersicht dargestellt und die Gegenstände wie Tisch und Postament treten in ein neues Verhältnis zum Porträtierten. So wirkt der Tisch im Vergleich zu Max Joseph niedriger als im Beispiel des ersten Porträttyps, das Postament hingegen höher.

Der Landschaftsausblick mit dem Feldlager stellt ein relativ seltenes Element in der bisherigen Porträtmalerei Max Josephs dar, lediglich auf dem Thronfolgerbildnis Max Josephs in Rüstung findet sich ein solcher (vgl. Abb. II.2.59). Dem dort verwendeten Raumschema folgt auch das neue Bildnis des Kurfürsten: Landschaftsausblick im rechten Hintergrund, Tisch im linken Vordergrund, Säulenfragment beziehungsweise Draperie dahinter, der Hermelinmantel als zugleich rahmendes und die Figur des Fürsten und Thronfolgers vergrößerndes Element. Ebenso sind Körper- und Arm- beziehungsweise Handhaltungen vom älteren Werk übernommen. Einzig die Wendung des Kopfes folgt nicht der stärkeren Drehung nach links des älteren Jugendbildnisses.

So stellt der neue Typus sowohl in der Komposition als auch in der Aussage eine Verknüpfung älterer Werke aus der eigenen Porträtmalerei Max Josephs zu den als Vorbild dienenden Bildnissen des Vaters dar. Darüber hinaus erfolgt hier eine Aktualisierung des Bildnisses des amtierenden Kurfürsten. Letzteres zeigt sich nicht nur an den veränderten Gesichtszügen, sondern auch an der neuartigen, modischen Zopfperücke. Die zunächst wahrzunehmenden Veränderungen in der Betonung der militärischen Komponenten stellen sich bei genauerer Betrachtung als bloße Spielereien heraus, die die früher getroffenen Aussagen über Ausdruck und Ziel der Bildnisse des Kurfürsten nicht in Frage stellen, jedoch zusammen mit den genannten Veränderungen der Proportionen und der stärkeren Untersicht für eine klarere, ausgewogenere Komposition als im ersten Herrscherbildnis sorgen. Insgesamt jedoch hält sich Max Joseph mit dieser Vorgehensweise an „bewährte“ Gestaltungsschemata und bleibt den Traditionen der vorangegangenen Kurfürsten und sich selbst treu.

Dieser zweite Prototyp wird zu dem am stärksten verbreiteten des Herrschers. Er wird im Laufe der Jahre immer wieder auch in kleinerem Bildausschnitt und schließlich ohne nähere Raumgestaltung wiederholt, wodurch mehr und mehr ein beruhigter, wohl auch dem zunehmenden Alter des Kurfürsten als angemessen empfundener Ausdruck entsteht (vgl. Abb. II.2.68⁷⁷⁰). Außerdem trägt er auf diese Weise sich wandelnden

⁷⁷⁰ Eine weitere Version, die den Kurfürsten gealtert vorstellt, zeigt ihn in noch engerem Bildausschnitt und ohne Kommandostab. Dieses Porträt dient als Pendant zu einem von

Moden, wie beispielsweise hinsichtlich der Frisur, oder auch Veränderungen im Zeitgeist Rechnung, wie beispielsweise der Entwicklung, das Augenmerk des Betrachters auch beim Herrscherbildnis verstärkt auf das Individuum zu richten. Durch diese Anpassungen entsteht schließlich Max Josephs Altersbildnis.

„Max Joseph und Graf von Salern“ (Georges Desmarées)

Nach seiner Rückkehr nach München fertigt Desmarées Mitte der Fünfzigerjahre ein hinsichtlich seiner Gestaltung außergewöhnliches Porträt Max Josephs, das diesen zusammen mit seinem Halbbruder und Kammerdiener, Graf von Salern, darstellt (Abb. II.2.71). Es befindet sich noch immer im Schlafzimmer des Kurfürsten in der Münchner Residenz.⁷⁷¹

Max Joseph sitzt in lebensgroßer Dreiviertelfigur im Bild etwas nach links versetzt auf einem blausamtenen Sessel mit vergoldeten Lehnen und schaut den Betrachter an. Rechts neben ihm steht sein Bruder. Dessen Blick geht über den Kopf des Kurfürsten hinweg.

Während Max Joseph in einen gelblich weißen Hausmantel mit zart rosa Futter, eine rosasamtene Culotte und weiße Strümpfe gekleidet ist, trägt sein Kammerdiener das lange Justaucorps mit Goldstickerei auf blauem Samt sowie die dunkle Culotte der Münchner Hofuniform. Beide tragen weißgepuderte Zopfperücken, wobei die des Kurfürsten nur je zwei, die des Bruders drei Seitenlocken aufweist. Ersterer hält eine braune Porzellantasse mit Goldrand in seiner rechten Hand. Auf seinem Schoß wie auch zu seinen Füßen sitzt je ein schwarzer Bologneserhund. Die Tiere schauen erwartungsvoll zum Kurfürsten beziehungsweise zu seinem Bruder auf. Graf von Salern hält einen Servierteller und eine Serviette in der linken Hand und stützt die rechte auf die Rückenlehne des Sessels. Links hinter Max Joseph steht ein Präsentationstisch mit dem Kurhut. Eine gewaltige blau-goldene Samttraperie mit goldener Stickerei und ebensolchen Quasten hinterfängt den Kurfürsten und umspielt eine gewundene Säule auf einem Postament. Der rechte Hintergrund wird

Maria Anna Sophie (Abb. II.2.87) und befand sich 1991 im Kunsthandel Karlheinz Müller (vgl. Abb. II.2.69). Vgl. *Weltkunst* 1991, Jg. 61, Nr. 18, S. 2524.

Eine andere Variante wurde für die Ahnengalerie der Münchner Residenz gefertigt (vgl. Abb. II.2.70). Vgl. Seelig, 1980, S. 294.

⁷⁷¹ Vgl. dazu auch Seelig, 1996, S. 51.

durch eine dunkle Sockelzone auf Höhe des Postaments und eine geschlossene Wand mit Pilastergliederung strukturiert.

Max Joseph präsentiert sich auf den ersten Blick inmitten einer alltäglich erscheinenden, privaten Situation. Der Betrachter trifft ihn an, während er, noch im Negligé, gemütlich mit seinen Hunden seine Morgenschokolade zu sich nimmt, die ihm sein Halbbruder gerade serviert hat. Beide scheint ein freundschaftliches Verhältnis zu verbinden. Ein intimer Moment im fürstlichen Alltag wird suggeriert. Bei genauerer Betrachtung verliert sich jedoch diese private, „gewöhnliche“ Atmosphäre. Die Elemente des Staatsporträts, wie Präsentationstisch, Kurhut, Säule und Draperie finden erneut Eingang in die Darstellung. Sie machen klar, dass es sich hier um fürstliche Präsentation handelt, wenn auch in ungewöhnlicher Ausgestaltung. Die Positionierung der baldachinartigen Draperie, der Säule und des Präsentationstisches hinter beziehungsweise neben Max Joseph veranschaulichen durch ihre räumliche Zuordnung zum Kurfürsten auch die zunächst ein wenig unklar erscheinende Hierarchie der Personen im Bild.⁷⁷² Gleichzeitig wird die starke Präsenz des Grafen von Salern in seiner geraden Pose und der kostbaren Kleidung gemildert, indem das Serviertablett auf seine Position als Diener hinweist und seine Garderobe als Hofuniform identifiziert werden kann.⁷⁷³ Der Herrscher selbst trägt keine solche Uniform, seine Kleidung „ist geradezu eine ‚Anti-Tracht‘, dezidierte Dokumentierung eines Verzichts auf Standesattribute und damit gleichzeitig einer geistigen Freiheit und Unabhängigkeit.“⁷⁷⁴ Max Joseph präsentiert sich und seinen Hof als wohlhabend, vornehm und zeitgemäß, gerade indem er statt seiner selbst, seinen Diener reich verzierte Kleidung tragen lässt, während er selbst seine Schokolade – ein absolutes Luxusgetränk – genießt und sich so dem Zeitgeist entsprechend als hochkultivierter Monarch zu erkennen gibt.

Sowohl der herkömmliche Typus des Staatsporträts als auch der des Adelsbildnisses haben aus verschiedenen Gründen zu keiner Zeit eine Darstellung mehrerer Personen in gleicher Größe und Bildebene empfehlenswert erscheinen lassen. Bei Ersterem schließt die

⁷⁷² Vgl. dazu auch Feulner, 1929, S. 192.

⁷⁷³ Die Einführung der Hofuniform erfolgt bereits 1749. Vgl. Straub, 1994, S. 154f.

⁷⁷⁴ Bauer, 1980, S. 135.

beabsichtigte, zeitlose und übermenschliche Wirkung des Herrschers eine solche Darstellung aus, bei der ein, für den Fürsten vielleicht ungünstiger Vergleich der Porträtierten möglich wäre. Etwaige Darstellungen von Dienern sind hierarchisch klar der des Herrschers untergeordnet und tragen durch den Kontrast der Wiedergabe zu dessen Verherrlichung bei.

Im Adelsbildnis ist bereits das gängige Format ungeeignet für eine Abbildung von mehreren Personen. Außerdem ist eine der zentralen Intentionen dieser Porträts, den Dargestellten überaus kultiviert und vornehm erscheinen zu lassen. Die Auftraggeber wetteifern miteinander, was Kostbarkeit von Garderobe und Schmuck, grazile Haltung und Ausstrahlung von geistvoller Eleganz betrifft. Dies spricht naturgemäß ebenso wenig für die genannte Darstellungsform, bei der man Gefahr laufen würde, bezüglich solcher Kriterien zu unterliegen.

Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschieht in dieser Hinsicht jedoch ein entschiedener Umschwung. Die Porträts des Rokoko sind, obgleich gekünstelt, doch nicht dermaßen verherrlichend wie die traditionellen barocken Bildnisse. Der distanzierende Prunk wird gegen eine größere und menschlichere Unmittelbarkeit eingetauscht.⁷⁷⁵ Auf Herrscherporträts wiedergegebene Diener werden identifizierbar, nehmen dem jeweiligen Bildnis auf diese Weise viel von seiner Zeitlosigkeit und verweisen damit auf eine moderne, humane Einstellung der Fürsten zu ihrem Volk.⁷⁷⁶ Neben dem Ziel der Porträtierten, durch Grazie, Schönheit und Anmut zu gefallen, ist es die Absicht dieser Gemälde, eine privatere Atmosphäre zu schaffen und die Dargestellten in intimerer, natürlicherer Art abzubilden. Während der Aufklärung erhält diese Bestrebung noch zusätzliches Gewicht. Christian Ludwig von Hagedorns bereits zitierte Worte hinsichtlich der vom Maler anzustrebenden Natürlichkeit der Darstellung durch Wiedergabe alltäglicher, charakteristischer Tätigkeiten und ungekünstelter Kleidung werden mehr und mehr auch für die Wiedergabe von Fürsten in die Pflicht genommen, wie das vorliegende Porträt verdeutlicht.⁷⁷⁷ Denn, wenn sich auch Hagedorn nicht auf Herrscherporträts bezieht, so ist das Bildnis Max Josephs mit dem Grafen von Salern doch klar an den von ihm formulierten Prinzipien orientiert.

⁷⁷⁵ Vgl. Kap. I.2 Der Herrscher und der Typus des Adelsporträts.

⁷⁷⁶ Börsch-Supan, 1966, S. 34.

⁷⁷⁷ Vgl. Kap. I.2 Der Herrscher und der Typus des Adelsporträts.

Der Kurfürst lässt sich im ungekünstelten Hausmantel und bequemer Pose bei der Morgenschokolade abbilden. Noch dazu ist ihm sein Halbbruder fast gleichwertig zur Seite gestellt. Von der hochmütigen Pose der Staatsporträts fehlt jede Spur. Dennoch wird hier deren Dekorurn gewahrt und der Konvention genüge getan, was zu der neuartigen, aber eigentümlichen Mischung in der Wirkung des Porträts zwischen Privatheit und Repräsentation, zwischen vornehmer Eleganz und profaner Alltäglichkeit führt. Was hier gezeigt wird, ist somit zwar ein Schritt zur Intimität, jedoch zu einer höfischen Intimität, die – verankert in Traditionen – immer das Zeremoniell aufrechterhält.

Gleichzeitig zeigt das Porträt Max Josephs mit seinem Bruder deutlich, wie wenig er sich selbst noch mit den Bestandteilen des repräsentativen Herrscherporträts identifizieren kann. Er nutzt sie als bloße Requisiten, versteht sie nicht mehr als tatsächliche, inhaltsschwere, seiner eigenen Majestät entspringende Bestandteile seiner Ikonografie.⁷⁷⁸ Durch diese Einstellung kommt hier eine völlig neuartige Verknüpfung von Elementen des Staats-, Adels- und Gruppenporträts zustande. Ein Vorgehen, das im Barock noch undenkbar gewesen wäre. Nun jedoch ist es möglich, mit der Darstellung eines Fürsten auch dessen Alltag zu verbinden. Eben dieser Alltag, beziehungsweise seine kultivierte Ausgestaltung, ist hier zum Thema des Porträts und zum Attribut Max Josephs geworden.

Hinsichtlich der malerischen Umsetzung orientiert sich Desmarées in der Auffassung des Kopfes Max Josephs am ersten Porträttypus des Kurfürsten (vgl. Abb. II.2.62). Für die Darstellung als solche dient ein Werk Joseph Viviens vom Onkel des Kurfürsten, Kurfürst Clemens August von Köln, als das wohl einzige zuvor geschaffene Werk dieser Art als Vorbild. Das Bildnis wird heute auf Schloss Falkenlust aufbewahrt (vgl. Abb. II.2.72).⁷⁷⁹

Hier sitzt der junge Clemens August ebenfalls bequem in Dreiviertelansicht auf einem samtbezogenen Sessel vor einer Draperie. In der rechten Hand hält er eine Porzellantasse, die derjenigen Max Josephs sehr ähnelt. Er trägt einen kostbaren Hausmantel aus mit großen Blumen gemustertem Brokat und eine rote Hausmütze. Zwar richtet sich sein

⁷⁷⁸ Vgl. dazu auch Schmid, 1980, S.70.

⁷⁷⁹ Das Porträt wurde erst 1735 zum Oval angestückt und in die Wandvertäfelung von Falkenlust eingelassen. Vgl. Börsch-Supan, 1966, S. 196.

Blick nicht auf den Betrachter, doch scheint Clemens August sich mit seiner sprechenden Geste der linken Hand an eine Zuhörerschaft zu wenden.

Der spätere Kurfürst ist hier als modischer junger Herr fürstlichen Geblüts dargestellt, er ist noch kein gekröntes Haupt. Seine Haltung ist die eines Privatmannes und mit der Repräsentation in der Bildnisgestaltung eines Herrschers in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch unvereinbar.⁷⁸⁰ In späteren Jahren, nach Erlangen seiner hohen Würden, lässt er sich nicht mehr in dieser Form abbilden.

Im Vergleich mit Max Josephs Bildnis zeigt sich Desmarées Abhängigkeit vom älteren Vorbild. Die Verwendung der gleichen Porzellantasse, die exakte Kopie der linken Hand der beiden Fürsten zusammen mit der Tatsache, dass Viviens Bildnis das einzige seiner Art und noch dazu aus einem Wittelsbacher Haus ist, machen die Vorbildhaftigkeit überdeutlich.⁷⁸¹ Ebenfalls bemerkenswert ist bei einem Vergleich der beiden Porträts, die in ihrer Entstehung fast vierzig Jahre auseinander liegen, zum einen, dass die aus Frankreich importierte Mode, sich im Déshabillé darstellen zu lassen, bereits Anfang des 18. Jahrhunderts für weniger hohe Würdenträger der Wittelsbacher, wie die Prinzen, von Interesse gewesen ist. Nun wird sie auch für den Herrscher selbst zugänglich. Noch dazu können solche Porträts jetzt auch an solch prominenten Orten, wie dem Schlafraum des Kurfürsten, angebracht werden, erhalten ein lebensgroßes Format und verschwinden nicht, wie bei Clemens August, direkt nach Erlangen seiner hohen Würden im Kabinett eines kleinen Lustschlösschens. Zum anderen ist es erstaunlich, wie sehr sich die Mode im Laufe der Schaffenszeit Desmarées verändert hat. Während der Morgenrock bei Vivien noch aus schwerem, kostbarem Brokatstoff und durch Silberstickerei verziert zu sein hat, um der hohen Persönlichkeit angemessen zu sein, genügt bei Max Joseph die natürliche, helle Farbigkeit und die Darstellung der Bequemlichkeit des dicken, weichen Materials.

Desmarées' hier gestellte Aufgabe, einen Herrscher zusammen mit einem Untergebenen durch gegenseitige Bezugnahme in Einklang zu bringen, ohne auf die klassischen Schemata, wie sie aus dem Staatsporträt

⁷⁸⁰ Holzhausen, 1957, S. 13.

⁷⁸¹ Börsch-Supan, 1963, S. 162f.

bekannt sind (vgl. z. B. Abb. II.2.65), zurückzugreifen, wirkt in der Umsetzung nicht überall gelungen.⁷⁸² Außer durch die aufgestützte Hand des Dieners treten Max Joseph und Graf von Salern nicht miteinander in Kontakt. So gelingt es dem Maler kaum, die lediglich durch die Darstellung in der gleichen Bildebene hervorgerufene kollegiale Atmosphäre zwischen den beiden Brüdern weitergehend zu unterstützen. Noch dazu erscheint die Haltung Salerns würdevoller und schneidiger als die des Kurfürsten.

Die neuartige Darstellung und die hervorragende, außergewöhnlich harmonische Farbigekeit und Gestaltung der Materialien, die Desmarées hier erzeugt, machen das Werk trotz dieser Schwierigkeiten in der Umsetzung zu einem der „Schlüsselwerke“⁷⁸³ der deutschen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts. In ihm wird der Wandel vom Repräsentativen zum Privaten auf dem Gebiet der repräsentativen Fürstenbildnisse zum ersten Mal für den Münchner Kurfürsten deutlich.

Die hier vorgeführte Verknüpfung von Staats-, Adels- und Gruppenporträt bleibt zunächst einzigartig. Erst zehn Jahre später fertigt Johann Jacob Dorner ein Werk an, das erneut Max Joseph und seinen Diener zeigt (Abb. II.2.73) und den Versuch fortsetzt, verschiedene Typen, ja sogar unterschiedliche Gattungen, wie das Porträt und das bürgerliche Genre, miteinander zu verbinden. Dieses Werk verlässt jedoch aufgrund der staffageartig kleinen Figuren des Kurfürsten und seines Bruders sowie seines insgesamt stark szenischen, erzählerischen Charakters das Gebiet der vorliegenden Thematik und findet hier daher keine weitere Berücksichtigung.

Das Reiterporträt für Schleißheim (Georges Desmarées)

1758 fertigt Desmarées für den Speisesaal in Schleißheim ein lebensgroßes Reiterbildnis Max Josephs (Abb. II.2.74) als Pendant zu dem nach 1736 entstandenen seines Vaters an.⁷⁸⁴

Max Joseph reitet, den Blick auf den Betrachter gerichtet, im Profil nach rechts auf rotgoldenem Sattelzeug auf einem Grauschimmel. Dieser erhebt, den Hals elegant gebogen und ebenfalls den Betrachter

⁷⁸² Vgl. dazu auch Holzhausen, 1961, S. 78.

⁷⁸³ Koch, 1992, S. 2719.

⁷⁸⁴ Zum Porträt Karl Albrechts vgl. Abb. II.2.24.

anblickend, die Vorderhufe in die Levade, während sich um ihn herum eine offene, mit wenigen Bäumen und Sträuchern bestandene Landschaft erstreckt. Im Hintergrund wird rechts ein burgähnliches Gebäude hinter einem See erkennbar. Links hinter Max Joseph und seinem Pferd steht ein Diener, der Kammerpage Baron von Zindt, in blauem Samtrock, weißen Strümpfen und schwarzen Schnallenschuhen. Auch er schaut auf den Betrachter und hält in der linken Hand einen goldenen Helm, während über seinen rechten Unterarm der rotsamtene Kurfürstenmantel mit dem aufgestickten Ordensstern vom St. Georg-Ritterorden gelegt ist. Der Diener steht im rundbogigen Durchgang einer hohen, offenen Sandsteinarchitektur. Über dem Reiter halten zwei geflügelte, weibliche Genien im Flug inne. Während die hintere, in goldene Tücher gehüllt ist und zwei goldene, antikisierende Trompeten in den Händen hält, von denen sie die eine zum Mund führt und hinein bläst, schwebt die andere über dem Haupt des Kurfürsten. Sie ist umhüllt von weißen und rosafarbenen Stoffen. In der rechten Hand hält sie einen Lorbeerkranz über Max Joseph, in der anderen einen Palmenzweig. Beide Genien entblößen ihre linke Brust.

Max Joseph selbst sitzt mit gestreckten Beinen auf seinem Pferd, in der linken Hand hält er direkt über dem Rist des Tieres die Zügel, in der rechten Hand den Kommandostab. Er trägt eine goldene Rüstung mit schwarzen Stiefeln, Sporen und Handschuhen. Um seine Taille ist eine blaue Schärpe geschlungen, deren Enden der Wind nach hinten weht. Außerdem schmücken den Kurfürsten das blau-weiße Band des St. Georg-Ritterordens, der Orden vom Goldenen Vlies, ein weißes Spitzenhalstuch sowie eine lange, graugepuderte Zopferücke.

Sein zweites Reiterbildnis präsentiert den amtierenden Kurfürsten ganz in der traditionellen Form des klassischen, repräsentativen Reiterbildnisses. Schon das Format des Werkes allein weist es als ganz zu Repräsentationszwecken geschaffen aus. Deutlich überragt Max Joseph den Betrachter, zeigt sich diesem in glänzender Prunkrüstung, mühelos das sich elegant aufbäumende Pferd beherrschend. Sein Diener präsentiert Mantel und Helm während die geflügelten Genien vom Ruhm und den Siegen des Kurfürsten künden.

Im Vergleich zum älteren Bildnis des Vaters zeigen sich viele Übereinstimmungen in der Auffassung der beiden Gemälde, wie die

militärische Kleidung, die an das allgemeine Vorbild Ludwigs XIV. erinnernde Verwendung von Genien und die Abbildung eines Pagen (vgl. Abb. II.2.24, II.1.05), wobei Max Josephs Porträt sich in seiner kompositorischen Anlage zusätzlich an weiteren Bildnissen orientiert, wie etwa der Darstellung August II. von Polen eines anonymen Malers (vgl. Abb. II.2.76). Hier ist insbesondere das Architekturmotiv am linken Bildrand sowie an den in Schrittstellung befindlichen Pagen und die Ausrichtung der Figuren nach rechts zu beachten.

Darüber hinaus sind die Kompositionen bei Max Josephs und Karl Albrechts Porträts spiegelsymmetrisch auf einander abgestimmt. Letzteres wird sowohl in der Richtung deutlich, in die sich die Pferde aufbäumen, der Positionierung der Pagen als auch in der Anlage und Ausrichtung der beiden über dem jeweiligen Fürsten schwebenden Genien.

Gleichzeitig werden jedoch auch Unterschiede bemerkbar. So trägt Max Joseph einen vollständigen Harnisch, einen kostbar ausgestalteten Toison des Goldenen Vlieses und eine modische Schärpe. Sein Kurmantel wird von seinem Diener präsentiert, während er durch eine friedliche Abendlandschaft reitet. Die Darstellung Karl Albrechts hingegen variiert diese Elemente. So sind es ein kostbarer Rock und ein halber Harnisch, die er trägt, sein Goldenes Vlies ist schlicht, es werden keine Insignien seiner kurfürstlichen Stellung mit Ausnahme der Orden vorgeführt. Darüber hinaus ist er vor einem Feldlager wiedergegeben.

Diese Differenzen führen jedoch insgesamt nicht zu einem unterschiedlichen Gesamteindruck.

Max Joseph demonstriert durch diesen Gleichklang in der Gestaltung der beiden Reiterbildnisse erneut anschaulich die Kontinuität des Wittelsbachschen Herrscherhauses und damit auch seine Legitimation zur Herrschaft. Dazu deutet er die verschiedenartigen Regierungen Karl Albrechts und seiner selbst an. Während sich Ersterer im Türkenkrieg und im Österreichischen Erbfolgekrieg durch ruhmreiche Taten hervortat, sorgt Max Joseph, ebenso ruhmreich, für Frieden in seinem Land. Mit der Gestaltung wird somit gleichzeitig die tatsächliche historische Wirklichkeit wiedergegeben, wenn auch durch Genien und triumphale Posen verherrlicht.

Ungewöhnlich für Desmarées' Oeuvre und bezeichnend für die Bedeutung des Auftrages hat sich ein Bozzetto zu diesem Porträt erhalten

(vgl. Abb. II.2.75).⁷⁸⁵ Dieser ist zwar kleiner im Bildausschnitt, gibt aber bereits eine recht gute Vorstellung vom ausgeführten Gemälde, wenn auch im Detail, besonders in den Gesichtspartien und in der Gestaltung des Pferdes, eine gröbere Ausführung zu erkennen ist. Die geflügelten Genien fehlen in diesem Entwurf noch völlig und scheinen erst später hinzugefügt worden zu sein, um den großen leeren Bildraum zu füllen und das Porträt demjenigen des Vaters anzupassen. Zudem ist das ausgeführte Porträt im Nachhinein angestückt worden, wofür schon der kleinere Bildausschnitt des Bozzettos spricht, jedoch auch die schon in der Abbildung deutlich erkennbaren Linien rechts, links und oben. Darüber hinaus zeugen die offensichtlichen künstlerischen Probleme in der Weiterführung des Dargestellten in diesen Partien von einer nachträglichen Vergrößerung der Bildfläche. Dort sind nicht allein die Architektur und die Trompete ergänzt, sondern auch die Wolken in unterschiedlicher Farbschattierung weitergeführt.

Für Desmarées muss der Auftrag für Max Josephs Reiterbildnis verhältnismäßig große Bedeutung gehabt haben. Nicht nur die Existenz des Bozzettos spricht dafür, sondern auch die Tatsache eines solch großen und aufwendigen Werkes an sich. Da erscheint es verwunderlich, dass auch hier einen Großteil der tatsächlichen Ausgestaltung die Werkstatt des Meisters übernommen hat. Im Vergleich zum Bildnis des Vaters gelingt Desmarées und seinen Mitarbeitern allerdings eine erheblich qualitätvollere Ausführung. Wo Letzteres, wie bereits erwähnt, deutliche Schwachstellen besitzt, etwa in der plumpen, ungelenken und unförmigen Gestaltung des Grauschimmels, erscheint Max Josephs Porträt deutlich eleganter und stimmiger. Diese Diskrepanz veranschaulicht die Jahre an künstlerischer Entwicklung und den Zuwachs an Erfahrung zwischen den Entstehungszeiten der beiden Gemälde mit dem dazwischen entstandenen ersten Reiterbildnis Max Josephs (vgl. Abb. II.2.66). Desmarées und seine Werkstatt zeigen sich mittlerweile voll und ganz derartigen, großformatigen Herausforderungen gewachsen.

⁷⁸⁵ Die Identifizierung des Bozzettos ist den Recherchen Pater Laurentius Kochs zu verdanken.

Max Josephs letztes Porträt (Georges Desmarées)

Die Nutzung des zweiten Staatsporträttyps als Altersbildnis wurde bereits bei dessen Analyse skizziert. Tatsächlich wird für Max Joseph in den Sechziger- und Siebzigerjahren hinsichtlich Format, Bildausschnitt und Komposition kein neuer Porträttypus mehr entworfen. Dennoch muss an dieser Stelle eine Variante des späten Zweiten Staatsporträts genauer untersucht werden, die, ohne die genannten Bereiche zu betreffen, an der Erscheinung Max Josephs noch einmal entscheidende Veränderungen vornimmt (Abb. II.2.77).⁷⁸⁶ Heute ist das Porträt verschollen.

Max Joseph wird hier als Halbfigur, den Betrachter anblickend, nach links gewendet vor einem unbestimmten Hintergrund abgebildet. Er trägt einen dunklen Samtrock mit Pelzbesatz, darunter eine helle Weste, ein weißes Spitzenhalstuch sowie die gepuderte hohe Zopfperücke.

Der Kurfürst erscheint hier erstmals völlig ohne Hinweise auf seinen Rang. Die schlichte Kleidung sowie der direkte, aufmerksame Blick zeichnen das neue Bildnis zusammen mit dem kleinen Format und Bildausschnitt als ein eher einem Bürgerporträt gleichkommendes Werk aus. Im Vergleich mit dem zweiten Staatsporträt (vgl. Abb. II.2.67) wird das Ausmaß deutlich, mit dem nun auf jeglichen Rangverweis verzichtet wird. Weder Dekorum, noch Insignien, ja nicht einmal Orden werden mehr vorgeführt. Der Fürst ist als solcher nicht mehr aufgrund traditioneller Standeszeichen zu erkennen.

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr Eingang in die Salons findende Aufklärungsbewegung verändert sowohl das Selbstverständnis der Klassen als auch das des Fürsten. Im Zuge des Wandels hin zu Einfachheit, Unverfälschtheit und Ernsthaftigkeit wird sowohl der leichte, verspielte Charakter des Rokoko, der sich seinerseits schon um Individualisierung des Porträts bemüht hatte, als auch der pathetische, pompöse des Barock mehr und mehr abgelehnt. Die Gedanken der Aufklärung haben neue Grundsätze für die Darstellung des Herrschers hervorgebracht. Im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirken sich physiognomische Theorien direkt auf das Herrscherbildnis aus. Die erweiterte Physiognomie der Staatsporträts wird

⁷⁸⁶ 1930 konnte Heremarck das Bildnis in der Kunsthandlung Zink in München auffinden. Vgl. Heremarck, 1933, S. 119, 203, Abb. 20.

zugunsten einer verstärkten Konzentration auf das Haupt des Herrschers zurückgenommen. Farbskala und Helldunkelbehandlung sowie ein engerer Bildausschnitt lassen an die Charakteristika des Bürgerporträts denken. Der Herrschaftsanspruch kann immer weniger allein durch die Geburt legitimiert werden. Man verlangt auch einen überragenden Geist, den das Abbild des Monarchen sichtbar machen soll.⁷⁸⁷ Dieser Wandel des Zeitgeistes verändert auch Desmarées' Arbeit.⁷⁸⁸ Ihm, der Jahrzehnte zuvor bei Johann Kupetzky gelernt hatte und der nun mit Anton Graff befreundet ist,⁷⁸⁹ gelingt mit diesem Bildnis Max Josephs durch Konzentration von Lichtführung und Farbgebung auf das Gesicht sowie durch dezente Kleidung die Angleichung an die Forderungen dieses Zeitgeistes.

Leider ist heute nicht mehr bekannt, für welchen Ort das Porträt Max Josephs geschaffen wurde. Bedenkt man jedoch, dass er sein, den Gedanken des Rokoko nahe stehendes Bildnis mit dem Grafen von Salern an repräsentativem Ort aufhängen ließ, so dürfte es nicht verwundern, wenn auch dieses, der Aufklärung entspringende Werk allgemein bekannt war.

2.5 Die Porträts Maria Anna Sophies

Bei der Betrachtung der Bildnisse Maria Anna Sophies ist insbesondere dem porträtgestalterischen Umgang mit dem Wandel des Zeitgeistes hin zu aufgeklärtem Absolutismus und Aufklärung aber auch den Konsequenzen des Bedeutungsverlustes des bayerischen Kurfürstenhauses nachzugehen. Darüber hinaus wird anhand einer Bezugnahme auf die zentralen Bildnisse der Schwiegermutter Maria Amalia deren mögliche Vorbildhaftigkeit überprüft.

2.5.1 Die Regierung (1747-1777)

Maria Anna Sophie ist die einzige im Rahmen der vorliegenden Arbeit betrachtete Fürstin, die nicht als Thronfolgerin, sondern direkt als regierende Kurfürstin an den Hof ihres Mannes kommt. Ihr erstes Porträt entsteht im Anschluss an ihre am 9. Juli 1747 erfolgte Hochzeit mit Max

⁷⁸⁷ Vgl. Kap. I.1 Der Herrscher als Herrscher.

⁷⁸⁸ Vgl. dazu auch Hernmarck, 1933, S. 119.

⁷⁸⁹ Holzhausen, 1961, S. 78.

III. Joseph von Bayern und präsentiert die junge Frau bereits in ihrer Rolle als Herrscherin.

Das Porträt für Poppelsdorf (Georges Desmarées)

Der Auftrag für Maria Anna Sophies erstes Bildnis ergeht an Georges Desmarées. Das Werk ist für den Kölner Kurfürsten, Clemens August bestimmt (Abb. II.2.78). Seinem Jagdcharakter entsprechend wird es zunächst in dessen Lustschloss Poppelsdorf ausgestellt. Aufgrund der Zerstörung des Schlosses befindet es sich heute jedoch im Schloss Augustusburg.⁷⁹⁰

Maria Anna Sophie steht in lebensgroßer Ganzfigur, den Oberkörper leicht nach rechts, den Kopf leicht nach links gewendet vor dem Betrachter, den sie anblickt. Der sie umgebende Raum ist durch einen mit honigfarbenen Steinplatten ausgelegten Fußboden und einen Präsentationstisch links im Bild charakterisiert. Auf diesem liegen Kurmantel und rosettengeschmückter Dreispitz, dahinter ein blaues Paradekissen, auf welchem der Kurhut präsentiert wird. Im linken Hintergrund befindet sich ein auf einem Postament stehendes Säulenfragment, das von einer tiefblauen, mit Goldborten verzierten Draperie umwunden wird. Diese Stoffbahnen sind mit goldgelber Seide unterlegt, werden in der Höhe durch eine quastenbesetzte Kordel zur Seite gehalten und reichen in üppigen Bahnen bis über eine Balustrade im rechten Hintergrund. Diese gibt den Blick auf die Bepflanzung eines Parkgeländes sowie auf einen dämmrig-blauen Himmel frei, an dem Wolken vorüber ziehen.

Maria Anna Sophie ist in das modische, leuchtendrote und mit Samt gefütterte Kostüm der Parforcejagd gekleidet, welches vom Halsausschnitt bis zum Rocksäum geknöpft und vollständig von goldenen Borten gesäumt ist. Darunter kommt am Ausschnitt und an den Handgelenken ein weißes Spitzenhemd zum Vorschein. Als Schmuck trägt sie eine schwarze Schleife am Hals, Ohrstecker, einen Ring am kleinen Finger der linken Hand sowie eine Aigrette aus kleinen Vergissmeinnicht-Blüten und drei goldenen Perlen im gepuderten Haar. Dieses ist in Wellen, eng anliegend nach hinten genommen, lange Locken fallen über die linke Schulter der Kurfürstin. An der linken Schläfe ist

⁷⁹⁰ Hansmann und Knopp, 1982, S. 46.

außerdem ein rundes Schönheitspflaster aufgeklebt. Die Fürstin ergreift mit ihrer rechten Hand zierlich die eine Ecke des Dreispitzes, während die linke locker auf dem Reifrock liegt. Zu ihren Füßen kauert ein kleiner, weißbrauner Hund, der zur Fürstin hochblickt.

Die bei ihren Zeitgenossen als ausnehmend schön geltende Maria Anna Sophie zeigt sich in dem frühesten nach ihrer Hochzeit datierbaren Werk in einer bemerkenswerten Mischung aus Staats- und modischem Jagdporträt. Schauplatz, Kurhut, Haltung, Haarschmuck und Format weisen das Werk eindeutig der Gruppe des Ersteren zu. Hingegen sind Kleidung, Gestik, Dreispitz und Hund deutliche Hinweise auf den geliebten Zeitvertreib und das bevorzugte Hobby der Kurfürstin, das sie mit Clemens August teilt. Besonders die Positionierung des Dreispitzes gleichsam als Insignie, noch dazu vor dem Kurhut, setzt einen klaren Akzent auf dieses Thema und rückt das traditionelle repräsentative Dekor in seiner Bedeutung in den Hintergrund. Dies wird noch durch Maria Anna Sophies Geste, den Griff an den Jagdhut, forciert. Hinzu kommen das überaus modische Accessoire des Schönheitspflasters und das spielerische Verhalten des Hundes – Elemente, die dem Porträt eine Aktualität und eine momenthafte Spontaneität verleihen, und die gleichsam einem angestrebten zeitlosen, streng würdevollen Ausdruck eines Staatsporträts entgegenwirken. Gleichzeitig ist es jedoch gerade der Hund, der als traditionelles Symbol ehelicher Treue ein geradezu klassisches Motiv in offiziellen Porträts von Fürstinnen darstellt.

Obwohl die Darstellung des ersten Bildnisses der jungen Kurfürstin dem Dekor genügt, setzt es also einen deutlichen Schwerpunkt auf ihre persönlichen Interessen und individualisiert auf spielerische Weise ihr erstes „Staatsporträt“.

Die Gründe für die Möglichkeit dieses Vorgehens sind zum einen wohl durch die befreundete Adresse gegeben, für die das Porträt gedacht ist. Der Hof Clemens Augusts, noch dazu sein Lustschloss, mag weniger strenge Repräsentation als vielmehr modischen Chic verlangt haben. Darüber hinaus scheint das Porträt explizit den Vorlieben des Onkels Rechnung zu tragen. Seine Begeisterung für die Jagd zusammen mit der Tatsache, dass er das Porträt seiner Nichte an herausragender Stelle im großen Salon anbringen ließ, lassen deutlich darauf schließen. Noch dazu, wo Desmarées hier verschiedene Bildzitate verarbeitet, die dem Onkel

von Max Joseph sofort ins Auge gefallen seien müssen und wohl auch explizit für ihn gedacht waren. So zitiert Desmarées zum einen die gesamte Raumkomposition der 1732 von Franz Joseph Winter und dann erneut 1746 von ihm selbst geschaffenen Hochmeisterporträts für Clemens August (vgl. Abb. II.2.79, II.2.80). Zudem findet sich hier auch bereits die fast schon humorvolle Platzierung des Dreispitzes vor dem Kurhut. Ob man so weit gehen darf, Maria Anna Sophies Griff an den Hut als persönliches, vielleicht auch nur augenzwinkerndes Zeichen für eine Bevorzugung des einen Hutes zu deuten, ist nicht zu klären.

Ein weiterer Grund, für die Möglichkeit zu einer so ungewöhnlichen, den privaten Interessen der Dargestellten Rechnung tragenden Erscheinung der neuen Kurfürstin mag die reduzierte politische Bedeutung des bayerischen Kurfürstenhauses nach dem Verlust der Kaiserkrone gewesen sein. Das spielerische Moment wäre eine Generation zuvor – im Kaiserhaus – noch nicht möglich gewesen.

Durch seine gelungene, originelle und komplexe Verknüpfung der individuellen Interessen der Dargestellten und dem hochmodischen Zeitvertreib der Jagd mit dem klassischen Erscheinungsbild des Staatsporträts, ebenso wie durch die farbliche Ausgewogenheit und die Grazie in der Haltung Maria Anna Sophies muss das Porträt als eines der herausragenden Werke Desmarées' bezeichnet werden. Und so urteilt bereits Christian Ludwig von Hagedorn dementsprechend: „Man sieht einige überaus schöne Bilder seiner Hand im Schloss Poppelsdorf und besonders im Großen Salon eines der besser gelungenen des Künstlers.“⁷⁹¹

Das Jagdporträt (Franz Joseph Winter)

Kurze Zeit nach dem großen Auftrag für das Schloss von Clemens August wird Franz Joseph Winter beauftragt, ein Jagdporträt Maria Anna Sophies anzufertigen (Abb. II.2.81). Es dient als Pendant zu dem bereits besprochenen Bildnis von Max Joseph.⁷⁹²

Das Werk zeigt die junge Kurfürstin in halber Figur in nahezu frontaler Haltung, den Kopf leicht nach rechts gedreht und den Blick auf

⁷⁹¹ „On voit de fort beaux Tableaux de sa main dans le Château de Poppelsdorf & sur tout dans le grand Salon, l'un des Portraits qui ont le mieux réussi à l'Artiste.“ Vgl. Hagedorn, 1755, S. 270.

⁷⁹² Zum Porträt Max Josephs vgl. Abb. II.2.61.

den Betrachter gerichtet. Sie befindet sich in freier Landschaft, welche in der linken Bildhälfte von Bäumen, rechts von weiten Wiesen, Bergen am Horizont und dämmrig-blauem, wolkeigem Himmel charakterisiert ist.

Maria Anna Sophie ist in ein blaugrünes Jagdkostüm mit zweireihiger, goldener Knopfleiste, einem weißen Untergewand, das an Ausschnitt und Handgelenken in Erscheinung tritt, sowie eine schwarze Schleife am Hals gekleidet. Den einzigen Schmuck bildet der auf der linken Brust angesteckte Stern des russischen Katharinenordens. Das Haar ist gepudert und reicht in eng anliegenden Locken bis über die Ohren, dazu hat sie einen federgeschmückten Dreispitz aufgesetzt. In der rechten Armbeuge hält die Fürstin den Lauf eines Jagdgewehrs, während sie mit der linken den Kopf eines weißen Hundes tätschelt, der ihr, sich auf die Hinterläufe stellend, die Vorderpfoten auf den Rock legt.

Auch in ihrem zweiten Porträt zeigt sich die Kurfürstin als Jägerin, wobei diesmal die Umgebung dem Sujet entspricht. Die freie Landschaft und das fachmännisch gehaltene Gewehr zusammen mit dem aufgesetzten Dreispitz und dem Verhalten des Hundes, der völlig natürlich an der Kurfürstin hochspringen darf, lassen das Porträt wie eine Momentaufnahme einer tatsächlichen Jagd wirken und verleihen Authentizität. Die nah an den Betrachter herangerückte Halbfigur, die betont frontale Pose sowie der offene, dem Betrachter geltende Blick unterstützen diese Direktheit noch zusätzlich.

Künstlerisch trägt Winter jedoch kaum Neues vor. So finden wir Haltung und Bildkomposition bereits in seinem Jagdporträt Maria Amalias (vgl. Abb. II.2.44), ersteres sogar in dem zuvor besprochenen Bildnis Maria Anna Sophies selbst (vgl. Abb. II.2.78). Darüber hinaus bringt der Vergleich mit dem Pendantporträt Max Josephs Bemerkenswertes zutage (vgl. Abb. II.2.61). In erstaunlich gleichförmiger Weise legt Winter eine parallele statt gegenläufige Komposition an. Haltung, Bildausschnitt, Bildaufbau und Farbgebung entsprechen einander. Hier bilden – charakteristisch für Winter – einzig die Details, wie Hund, Kleidung, Gewehr beziehungsweise Jagdhorn, auflockernde Variationen von dem allzu simplen Vortrag.

Das erste Staatsporträt (Georges Desmarées)

Um 1750 fertigt Georges Desmarées für Maria Anna Sophie ein neues Porträt an (Abb. II.2.82). Es befindet sich heute im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

Die Kurfürstin ist in frontaler Dreiviertelfigur, den Kopf leicht nach rechts gewendet in einem geschlossenen, in seinem Aufbau nicht näher bestimmten Innenraum dargestellt. Während ein Paradiesisch mit blausamtenen Präsentationskissen mit Goldstickerei und darauf liegendem Kurhut die linke Bildseite bestimmt, ist es rechts eine blausamte Draperie, die vor einem Postament mit Säulenfragment und einer geschlossenen Wand hochgezogen ist.

Maria Anna Sophie trägt ein Hermelinkleid mit roten Seitenstücken, blauem Dekolletéband und üppigen Spitzenärmeln mit roten Schleifen auf Höhe der Armbeugen. Dazu schmückt sie das rote Band des russischen Katharinenordens mit dem Kleinod und dessen angesteckter Stern auf der linken Brust. Ihr Haar ist hell gepudert und in eng anliegenden Wellen nach hinten genommen, wo es in langen Locken bis auf den Rücken fällt. Eine mit tropfenförmigen Perlen bestückte Aigrette schmückt die Frisur. Die Kurfürstin blickt direkt auf den Betrachter und hat ihren rechten Ellenbogen bequem auf das Paradekissen gelegt, während ihre linke Hand auf einem roten Hermelinumhang liegt, der auf Rockhöhe nach vorne genommen ist.⁷⁹³

Maria Anna Sophie stellt sich hier erstmals mit jedem offiziellen Aspekt ihrer hohen Position im Typus eines klassischen Staatsporträts vor. Dabei gilt die Aufmerksamkeit sowohl ihrem adeligen Stand als auch ihrer konkreten Rolle als Kurfürstin. Durch die hervorstechenden Ordenszeichen erfolgt zudem ein deutlicher Verweis auf die eigene Herkunft – als Tochter des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten trägt sie den russischen Orden der Heiligen Katharina. Das überaus kostbare Pelzkleid zusammen mit dem Kurmantel und dem Kurhut demonstriert ihre Position am kurbayerischen Hof.

In kompositorischer Hinsicht geht Desmarées hier ähnliche Wege wie für das Kaiserinnenbildnis Maria Amalias (vgl. Abb. II.2.52). In beiden

⁷⁹³ Leider war es nicht möglich, das Porträt im Original zu sehen. Für die farbliche Beschreibung vgl. die zahlreichen Beispiele, in denen Maria Anna Sophie dieselbe Kleidung vorführt (z. B. Abb. II.2.88).

findet sich eine vergleichbare Raumaufteilung mit links stehendem Paradetisch vor einer geschlossenen Wand. Die Protagonistinnen legen beide ihren rechten Arm, beziehungsweise Ellenbogen, mit auf das Präsentationskissen während ihr linker entspannt herabhängt und auf dem Rock oder Mantel aufliegt. Die jedoch auch feststellbaren Unterschiede verleihen dem Porträt Maria Anna Sophies eine andere, zurückhaltende und damit gleichzeitig auch steifere, leblosere Wirkung. So erfolgt statt eines Fingerzeiges der rechten Hand, deren Rückführung hin zum eigenen Körper. Statt des offenen Blicks, wendet sich Maria Anna Sophie leicht zur Seite – ihr Blick ist verschleiert, wie in sich gekehrt. Dieser verhaltenen Gestik und Mimik entspricht der beruhigte Einsatz der Draperie.

Die Komposition des Typus findet in der hier gezeigten Form für die Porträtmalerei Maria Anna Sophies nur geringe Nachfolge. Eine weitere Version im Format des Brustbildes besitzen heute die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Abb. II.2.83).

Das zweite Staatsporträt (Georges Desmarées)

Wenige Jahre nach seinem ersten Staatsporträt für Maria Anna Sophie fertigt Georges Desmarées ein neues repräsentatives Bildnis der Kurfürstin an. Es wird zu ihrem erfolgreichsten Porträttypus. Aufgrund der Verwendung einer seiner Versionen für die bereits früher angesprochene Bildnisserie, die anlässlich der Hochzeit Maria Josephas, Schwester Max Josephs und spätere Markgräfin von Baden, entstanden ist, muss er vor dem beziehungsweise im Jahr 1755 entwickelt worden sein.⁷⁹⁴

Die hier zunächst zu betrachtende Variante wurde ursprünglich wohl für die Potentatengalerie von Clemens August in Schloss Poppelsdorf geschaffen (Abb. II.2.84).⁷⁹⁵ Heute befindet sie sich in Schloss

⁷⁹⁴ Noch dazu unterstützt die Tatsache, dass Desmarées bis 1749 in Bonn am Hof Clemens Augusts weilte, eine Datierung zwischen 1749 und 1755.

⁷⁹⁵ Ob das Bildnis ursprünglich direkt in der Potentatengalerie gehangen hat, ist nicht bekannt. Aufgrund des Formats, der repräsentativen Gestaltung sowie der hohen Stellung der Dargestellten muss man allerdings annehmen, dass es für eine Aufhängung an repräsentativer Stelle geschaffen wurde, was, zusammen mit dem Hinweis, dass es aus Schloss Poppelsdorf stammt, auf die Potentatengalerie verweist.

Augustusburg in Brühl. Zugunsten ihres neuen Ausstellungsortes wurde sie nachträglich beschnitten.⁷⁹⁶

Maria Anna Sophie steht in nahezu frontaler Dreiviertelfigur, den Kopf leicht nach rechts gewendet, den Blick auf den Betrachter gerichtet, in einem geschlossenen Innenraum. In diesem befindet sich rechts ein Paradies mit blaugrauem, reich mit Goldstickerei und Quasten verzierten Präsentationskissen – darauf der Kurhut. Den Hintergrund bildet eine durch Pilaster gegliederte Wand mit hoher Sockelzone. Dazwischen vermittelt eine üppige, blaugraue, goldseiden gefütterte Samtdraperie mit Goldstickerei, die rechts im Hintergrund herab fällt und links, wie vom Wind bewegt, ins Bild ragt.

Maria Anna Sophie trägt ein weißes, in den Schatten gelbliches Seidenkleid mit reichen Spitzenmanschetten und einem durchsichtigen Ausschnitttuch. Die Farbe des Kleides harmoniert mit einem Hermelinkragen, der ihr um die Schultern gelegt ist. Dieser gehört zum roten Kurmantel, der in üppigen Bahnen im Rücken der Kurfürstin herab fällt und sich rechts und links um den Rock des Kleides nach vorn bauscht. Dazu schmücken Maria Anna Sophie eine große, mit zahlreichen Edelsteinen verzierte Aigrette im gepuderten Haar, eine ebenso reiche Bustière und Schneppenkante sowie Pendeloquen. Das rote Band des russischen St. Katharinenordens ist ihr diagonal um den Körper gelegt, sein reich verzierter Anhänger liegt gut sichtbar auf dem Rock auf.

Wie schon in ihrem ersten Staatsporträt zeigt sich die junge Kurfürstin auch hier ganz in klassisch repräsentativer Form. Erstaunt das Erste jedoch primär durch sein überaus kostbares Kleid, rücken hier verstärkt Juwelen in den Vordergrund. Zu der repräsentativen Eleganz kommt eine lässige Grazie, insbesondere in der Haltung des linken, entspannt auf dem Präsentationskissen abgelegten Arms, aber auch in der gezierten Art, in der Maria Anna Sophie in den Samt des Kurmantels greift. Beides nimmt dem Bildnis einen Großteil an Steifheit der traditionellen Pose, lässt die Darstellung gefälliger und die Kurfürstin lebendiger und zugänglicher erscheinen. Ein wiederkehrendes Element ist der Katharinenorden, durch den erneut an die Herkunft Maria Anna Sophies erinnert wird.

⁷⁹⁶ Hansmann und Knopp, 1982, S. 44.

Hinsichtlich der Komposition bedient sich Desmarées erneut seiner älteren Porträts Maria Amalias (vgl. z. B. Abb. II.2.52) sowie seines ersten Staatsporträts für Maria Anna Sophie (vgl. Abb. II.2.82). Diesmal allerdings verarbeitet er seine dort gefundene Haltung in gespiegelter Form (vgl. Abb. II.2.52 und II.2.82 gespiegelt). Die Ablage des linken Arms im neuen Porträt entspricht dabei verstärkt der Situation des Kaiserinnenbildnisses. Während das Motiv des rechten Arms im neuen Porträt sich im linken Arm der beiden älteren Gemälde wieder findet. Darüber hinaus begegnet die Körper- und Kopfhaltung als solche auch schon in den beiden gezeigten Jagdbildnissen für Maria Anna Sophie dem Betrachter (vgl. Abb. II.2.78, II.2.81). Sie wird zur bevorzugten Haltung der Kurfürstin und als solche in vielen der nachfolgenden Porträttypen aufgegriffen.

Interessant erscheint an dieser Stelle ein Vergleich mit einem weiteren Porträt Maria Amalias – nämlich mit der bereits erwähnten, ebenfalls für Clemens August gefertigten Version des Kaiserinnenbildnisses (vgl. Abb. II.2.48). Da nicht nur beide Werke für den gleichen Hof, sondern sogar für den gleichen Aufhängungsort, die Potentatengalerie, geschaffen wurden, noch dazu vom selben Maler und beide heute beschnitten sind, liegt eine direkte Gegenüberstellung nahe.

Diese fördert verschiedene Gemeinsamkeiten zu Tage, angefangen bei dem geschlossenen Raum mit durch Pilaster gegliederter Wand im Hintergrund über den in ähnlicher Weise mit Hermelinkragen ausgestalteten Mantel bis hin zu dem Griff der rechten beziehungsweise linken Hand in seinen weichen Samt. Auch tragen beide Frauen reichen Schmuck: Der Krone im Bildnis Maria Amalias entspricht die überaus kostbare Aigrette in dem Maria Anna Sophies. Dazu kommen juwelenbesetzter Gürtel beziehungsweise Schneppenkante, Agraße am Dekolleté beziehungsweise Bustiere und Pendeloquen.

Hier jedoch enden die Ähnlichkeiten, die Unterschiede erscheinen bedeutender. So zeigt das Porträt Maria Amalias diese in ganzer Figur, was jedoch auch an einer unterschiedlich starken nachträglichen Beschneidung liegen kann. Zeigt sich die eine im Krönungsmantel, ist es bei der anderen der Kurmantel. Dazu ist Maria Amalia allein mit den kaiserlichen Insignien, nicht aber mit denen ihres kurfürstlichen Standes dargestellt.

Über die rangbezogenen Herrschaftszeichen und den Bildausschnitt hinaus ist jedoch auch die ganze Bildauffassung ebenso wie die malerische Gestaltung unterschiedlich. Während das Kaiserinnenbildnis Maria Amalia ungeschminkt, in strenger Komposition, ohne Draperie und in den Farben des österreichischen Kaiserhauses vorstellt, zeigt sich Maria Anna Sophie mit gepudertem, idealisiertem Gesicht, in hellen, modischen Tönen und wendet sich in einer gemilderten Frontalen zum Betrachter. Die Draperie in ihrem Bild ist leicht vom Wind bewegt, ihr Hermelinkragen geöffnet, ihr Arm lässig auf das Präsentationskissen gelegt. Statt wie im Bildnis Maria Amalias, die Schattengestaltung anhand von jeweils dunkleren Versionen der Grundfarbe der Materialien vorzunehmen, wodurch die Farbkontraste stärker ausgeprägt erscheinen, verwendet Desmarées beim Bildnis Maria Anna Sophies andersfarbige. Die hier rosa und gelblichen Schatten im weißen Rock bewirken, dass die Übergänge von Kleid und Mantel weicher, nahezu fließend werden.

Durch diese verschiedenen Maßnahmen gelingt Desmarées für die neue Kurfürstin eine wesentlich modischere, elegantere Wirkung mit einer zugänglicher erscheinenden und dem Betrachter verbundeneren Protagonistin. Der trockene, steife Vortrag des älteren Porträts wird auf diese Weise völlig aufgegeben.

Diese unterschiedliche Bildauffassung zeigt nicht allein den Wandel der aktuellen Mode, sondern insbesondere Desmarées' künstlerische Weiterentwicklung. Gleichzeitig wird der veränderte Status des bayerischen Herrscherhauses sichtbar. War Maria Amalia durch ihre, noch dazu ungefestigte, Position als Kaiserin gezwungen, im Rahmen traditioneller, ja geradezu konservativer Porträtauffassung zu repräsentieren mit der Verantwortung ihrer Herkunft als ein Argument für die Krönung, ist es für Maria Anna Sophie hingegen ein Anliegen, sich modisch, elegant und prachtvoll innerhalb ihres Status zu zeigen.

So offenbart sich gerade bei einem so nahe liegenden Vergleich, welchen großen Einfluss der Statuswechsel der bayerischen Wittelsbacher sowie der Wandel der Mode und des Geschmacks bei der Gestaltung auch der Staatsporträts der Herrscherinnen auszuüben im Stande sind – realisiert durch das gewachsene malerische Können des Porträtisten.

Maria Anna Sophies Bildnis wird unzählige Male für verschiedene Höfe wiederholt und variiert. So findet sich heute unter anderem eine

Halbfigur in der Eremitage (vgl. Abb. II.2.85)⁷⁹⁷, wogegen die Münchner Residenz eine überaus prachtvolle Ganzfigur verwahrt (vgl. Abb. II.2.86).⁷⁹⁸ Zudem wird auch in späteren Zeiten für die Porträtmalerei Maria Anna Sophies, unter Berücksichtigung ihrer gealterten Erscheinung und der sich verändernden Frisurenmode, immer wieder auf den hier gefundenen Typus zurückgegriffen (vgl. Abb. II.2.87). Laurentius Koch konnte ein solches Porträt der Kurfürstin aus späterer Zeit ausfindig machen, welches bemerkenswerterweise den Typus mit dem des ersten Staatsporträts vermischt (vgl. Abb. II.2.88, II.2.82), indem dessen Kleidung und Armhaltung in die Komposition des neueren Typus integriert werden.⁷⁹⁹

Die Kurfürstin und das Adelsporträt (Georges Desmarées)

Zu Desmarées' Auftrag, verschiedene Wiederholungen der Staatsporträts anzufertigen, kommt mit der Zeit auch die Aufgabe, kleinformatige, nahezu private Bildnisse Maria Anna Sophies zu schaffen. Ein solches entsteht erstmals in den späten Fünfzigerjahren (Abb. II.2.89).⁸⁰⁰

Maria Anna Sophie ist hier im Format des Brustbildes mit nicht näher definiertem Hintergrund dargestellt, wobei sie den Körper leicht nach links, den Kopf hingegen leicht nach rechts wendet. Mit offenem, klarem Blick schaut sie auf den Betrachter. Sie trägt eine helle, wattierte Satinjacke, deren Kanten sowohl um den Kragen und entlang der Revers als auch an den Ärmeln mit dunklem Pelz gesäumt sind. Das gepuderte Haar ist von einer dunklen, mit weißer Spitze gesäumten Haube bedeckt, welche über der Stirn mit einer Rüsche verziert ist. Unter dem Kinn wird die Haube von zweifarbigen, zu Schleifen gebundenen Bändern gehalten.

⁷⁹⁷ Die Eremitage führt das Werk fälschlicherweise unter dem Titel „Maria Amalia“ (vgl. Nikulin, 1987, S. 206 Kat.-Nr. 153) und meint damit die Schwiegermutter der tatsächlich Dargestellten. Jedoch sowohl die Physiognomie als auch die Wiedergabe des russischen St.-Katharinenordens belegen, dass hier Maria Anna Sophie, die Tochter des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten, gemeint ist.

⁷⁹⁸ Bedauerlicherweise ist das im Depot befindliche Porträt nicht im Original zu sehen, wodurch eine genauere Untersuchung sowie eine Gegenüberstellung mit der vergleichbaren Darstellung Max Josephs (Abb. II.2.65), etwa hinsichtlich seines Formats, der Raumgestaltung sowie den Wappenkartuschen, unterbleiben muss.

⁷⁹⁹ Vgl. BSB München, Nachlass Koch, Ana 707, Ordner 52.

⁸⁰⁰ Aufgrund von Desmarées' erneuter Abreise nach Bonn im Jahr 1753 sowie der überaus jugendlichen Erscheinung der Dargestellten, erscheint eine Datierung vor 1753 sinnvoll.

Ein aus mehreren tropfenförmigen Perlen gebildeter Ohrschmuck vervollständigt die Erscheinung der Kurfürstin.⁸⁰¹

Das Porträt macht ganz den Eindruck einer winterlichen Momentaufnahme. Einerseits in wärmende Kleidung gehüllt und andererseits völlig ohne die traditionellen Insignien ihrer Herrschaft dargestellt, gibt sich Maria Anna Sophie hinsichtlich einer standesgemäßen Repräsentation überaus zurückhaltend. Einzig der Schmuck und die kostbaren Stoffe belegen ihren gehobenen Stand. Der offene, geradezu kecke Blick und die durch das Brustbildformat fehlende Distanz zum Betrachter lassen sie zusätzlich nahbar erscheinen, ohne jedoch zu einer direkten, vielleicht plumpen Konfrontation zu führen. Eine solche wird durch die leichte Drehung in der Haltung abgefangen.

Die Darstellung Maria Anna Sophies kommt hier erstmals ohne herrscherliche Insignien oder Jagdcharakter aus. Ganz im Sinne der Forderung nach intimerer Gestaltung im Zuge des Rokoko, wie sie in Ansätzen bereits im Porträt Max Josephs mit dem Grafen von Salern (vgl. Abb. II.2.71) begegnet ist, folgt die Kurfürstin dem Geschmack ihrer Zeit, ohne auf repräsentative Konventionen Rücksicht zu nehmen.

Desmarées gelingt hier neben einer feinen Charakterisierung der einzelnen Stoffe, wie der Spitzen, des Satins oder des Pelzes, ein harmonischer Kontrast. Die hellen Töne von Jacke, Schleifen, Spitze, Haut und Haar setzt er wirkungsvoll neben die dunklen des rahmenden Pelzes und der Haube. Dagegen bleibt die verwendete Körperhaltung wenig bemerkenswert, sie begegnet dem Betrachter bereits im ersten Staatsporträt der Fürstin (vgl. Abb. II.2.82).

Das Porträt scheint hinsichtlich seines unpräzisen und durch die weichzeichnende Malweise gleichzeitig schmeichelnden Charakters großen Gefallen bei der Fürstin gefunden zu haben. Das legen zumindest die in der Folgezeit entstehenden verschiedenen weiteren Porträts ohne demonstrierte repräsentative Funktion nahe.

⁸⁰¹ Leider war das Porträt nicht im Original zu sehen, daher kann keine farbliche Untersuchung vorgenommen werden.

Die Fürstin mit dem Occhi-Schiffchen (Georges Desmarées)

Ein Porträttypus, der ebenfalls jede repräsentative Konvention vermissen lässt, entsteht schon wenige Jahre später. Eine eigenhändige Version wird heute in Versailles aufbewahrt (Abb. II.2.90).⁸⁰²

Die Kurfürstin zeigt sich hier in stehender Halbfigur, den Körper leicht nach rechts, den Kopf nach links gewendet dem Betrachter gegenüber vor einem dunklen, nicht näher bezeichneten Hintergrund. Sie trägt eine weiße Seidenkontusche mit blauer Eschelle und weiten Engageantes. Die Jacke ist vorne offen, die Enden der als Schließen gearbeiteten Bänder hängen lose herunter. Das Dekolleté ist von einem Spitzentuch eingefasst. Maria Anna Sophie trägt das gepuderte Haar glatt nach hinten genommen und darauf ein weißes Spitzenhäubchen mit Schleife, dessen blaues Band unter dem Kinn ebenfalls zu einer Schleife gebunden ist. Der einzige Schmuck besteht aus kleinen Ohrsteckern sowie einem Brillantsolitär im Stoff der Haube. In ihrer rechten Hand hält sie ein Occhi-Schiffchen, mit der linken zwirbelt sie den Faden, während sie einen kleinen Beutel mit seinem Riemen an ihren Unterarm gehängt hat.

Maria Anna Sophie ist erneut ohne jegliches Standeszeichen, jedoch merklich gealtert und fülliger als zuvor, dargestellt. Wie schon im vorhergehenden Bildnis sind es einzig die kostbaren Stoffe, die Art ihrer Kleidung sowie der Schmuck, die sie in traditioneller Weise als hochgestellte Person ausweisen. Ganz im Sinne der vom französischen Hof der Zeit importierten Kleidermode, trägt die Kurfürstin reichen Rüschen- und Schleifenbesatz.

Gleichzeitig verweist die Beigabe der Spindel auf eine, der Position einer Herrscherin eigentlich von Grund auf fremde Tätigkeit, die jedoch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr in Mode kommt. „Kein anderes Handarbeitsgerät war dazu angetan, schöne Hände in anmutsvoller Bewegung zur Wirkung zu bringen.“⁸⁰³ Das „portrait historié“ – unter anderem charakterisiert durch geschlechtsspezifisch typische, alltägliche und romantisch verklärte Beschäftigungen

⁸⁰² Eine identische Version des Porträts findet sich in Schloss Lustheim (vgl. Abb. II.2.91).

⁸⁰³ Wutzmer, 1995, S. 5.

vornehmlich der niedrigen Stände – findet nunmehr auch Eingang in die Porträtmalerei der bayerischen Kurfürstin.⁸⁰⁴

Wie schwierig sich dabei der Übergang vom barocken Selbstverständnis mit seinen althergebrachten Darstellungsformen hin zu einer Porträtmalerei gestaltet, die das Zeremoniell meidet und schlichte Tätigkeiten und Prunklosigkeit favorisiert, verdeutlicht eine andere Version desselben Porträts (vgl. Abb. II.2.92).

Hier zeigt sich eine ähnlich schwierige Verbindung des als Adels- oder Rokokoporträt zu bezeichnenden Typus mit dem des Staatsporträts, wie sie für den Münchner Hof bereits bei Max Joseph mit dem Grafen von Salern begegnet ist (Abb. II.2.71).

Maria Anna Sophie umgibt nun nicht mehr ein uncharakterisierter Hintergrund, sondern das Ambiente eines Staatsporträts, das sofort in einen eigenartigen Gegensatz zu ihrem Aufzug und ihrer Tätigkeit tritt. Während sich links im Hintergrund eine Säule auf Postament befindet, ist rechts eine mit Kordeln aufgezugene, bewegte Draperie dargestellt. Eine staatsporträttypische hochherrschaftliche Wirkung, ein Eindruck von distanzierter Zeitlosigkeit oder prachtvoller Opulenz an Stoffen, Formen und Farben bleiben jedoch aus. Die einstige Stimmigkeit von Gestaltung, Wirkung und zugrunde liegender Bedeutung, wie sie beispielsweise im zweiten Staatsporträt oder sogar noch in Desmarées' Jagdbildnis Maria Anna Sophies begegnet (vgl. Abb. II.2.84, II.2.78), von denen der Maler erneut die Körper- und Kopfdrehung übernimmt, ist verloren gegangen.

Die Kurfürstin und das repräsentative Adelsporträt (Georges Desmarées)

Obwohl mehr und mehr auch intime, modische Bildnisse Maria Anna Sophies entstehen, bleibt es gleichzeitig eine von Desmarées' ständigen Aufgaben, weiterhin repräsentativere Porträts der Kurfürstin anzufertigen. Neben den aus diesem Grund geschaffenen Kopien und Varianten der gezeigten Staatsporträts, entwickelt er einen neuen Porträttyp, der der Gruppe von repräsentativen Adelsporträts zuzuordnen ist. Der Prototyp ist

⁸⁰⁴ Vgl. dazu auch Kap. I. Erscheinungsformen des Porträts: Definitionen und Entwicklungen im 18. Jahrhundert – Das Adelsporträt.

heute nicht mehr feststellbar, eine der Kopien wird in München aufbewahrt (Abb. II.2.93).⁸⁰⁵

Das Porträt zeigt Maria Anna Sophie in halber Figur leicht nach links gewendet vor einem nicht näher definierten Hintergrund. Ihr Blick gilt dem Betrachter. Sie trägt ein einfarbiges, tief dekolletiertes Kleid mit weiten Engageantes. Ausschnitt, Schneppe und Ärmel sind aufwendig mit Edelsteinen bordiert. Ersteren reduziert ein weißes Spitzentuch. Eine Halskrause aus weißem Krepp, die von einem dunklen, dicht mit Edelsteinen verzierten Band gehalten wird, umschließt den Hals der Kurfürstin. Das eine Ende des Bandes reicht über das Dekolleté und liegt mit einem, aus drei einzelnen Diamanten bestehenden Anhänger auf dem Stoff des Kleides auf. Dazu trägt Maria Anna Sophie diamantene Ohrstecker sowie eine überaus prachtvoll mit Edelsteinen verzierte Aigrette im glatt zurückgenommenen, hochgesteckten Haar. Ihre Gestalt wird vom rotsamtenen Hermelinmantel gerahmt, der auf ihrer rechten Schulter zum Liegen kommt.⁸⁰⁶

In klassischer Weise zeigt sich Maria Anna Sophie hier im Sinne des ihren Stand als Angehörige der adligen Gesellschaftsschicht betonenden Adelsporträts. Stolz und würdevoll, mit ausgesucht reichem Schmuck und gehüllt in kostbarste Stoffe präsentiert sie sich dem Betrachter. Keine legere Arm- oder Handhaltung, wie im zweiten Staatsporträt (vgl. Abb. II.2.84), kein Verweis auf eine schlichte Tätigkeit, wie das Occhi-Schiffchen (vgl. Abb. II.2.92) und kein augenzwinkerndes Spiel mit den Insignien, wie im Jagdporträt (vgl. Abb. II.2.78) mildern hier die Strenge ihrer Erscheinung. Einzig der Kurmantel verweist auf ihre Position als Herrscherin. Somit trifft der Betrachter hier erstmals nach dem ersten Staatsporträt (vgl. Abb. II.2.82) in der Porträtmalerei Maria Anna Sophies auf eine durch und durch charakteristische Gestaltung eines ihrer Bildnisse im Sinne eines repräsentativen Porträts.

Die schlichte Existenz des Werkes neben den zuvor gezeigten lässt erahnen, wie starr und fest gefügt die Traditionen in der Darstellung von Herrschern noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein können. Zu einer Zeit, als selbst im Fürstinnenbildnis Schlichtheit aufkommt und

⁸⁰⁵ Eine identische Version besitzt die BStGS (vgl. Abb. II.2.94).

⁸⁰⁶ Leider war das Porträt nicht im Original zu sehen. Daher kann keine farbliche Untersuchung erfolgen.

die Fokussierung auf das Individuum mehr und mehr Interesse findet, wird parallel gleichzeitig weiterhin auf der Konvention der traditionellen barocken Erscheinung bestanden.

Die Kurfürstin mit schwarzem Spitzenjäckchen (Georges Desmarées)

Trotz des langen und traditionstreuen Festhaltens am Althergebrachten, die Distanz zwischen Selbstverständnis und Konvention nimmt mehr und mehr zu. Und so entstehen schließlich für Orte, bei denen nicht anonyme Repräsentation, sondern echtes, persönliches Interesse im Vordergrund steht, nur noch dem Zeitgeschmack entsprechende Bildnisse, wie der letzte von Desmarées für Maria Anna Sophie gefertigte Typus (Abb. II.2.95⁸⁰⁷). Das Werk ist gleichzeitig das letzte Porträt der Fürstin aus ihrer Regierungszeit.

Im Format des Brustbildes ist Maria Anna Sophie vor nicht näher definiertem Hintergrund dargestellt. Ihr Körper ist leicht nach rechts, ihr Kopf leicht nach links gewendet. Der offene Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Kurfürstin trägt ein weißes Kleid mit tiefem, von einer Spitzenborte kaschiertem Dekolleté. Der Rüschenstecker ist abwechselnd aus dunkel-türkisen und weißen Querstreifen zusammengesetzt. Die Ärmel enden in mehrlagigen Engageantes. Über dem Kleid trägt sie eine über der Brust offene Jacke aus schwarzer Spitze. Ein ebenfalls türkises Rüschenhalsband, schlichte große Ohrstecker und eine dezente, flache Kopfbedeckung mit einer aus türkisen und weißen Blüten bestehenden Aigrette im eng anliegenden gepuderten Haar vervollständigen die Erscheinung der Kurfürstin.

Maria Anna Sophie zeigt sich hier ganz im Sinne der zeitgenössischen Mode. Die Erscheinung konzentriert sich verstärkt auf die Person der Dargestellten. Kein übermäßiger Schmuck, keine stolze, ihren Rang vorführende Haltung aber auch keine kokette, modische Beschäftigung oder reiche Farbigkeit lenken den Betrachter mehr von der Physiognomie der Fürstin ab. Dezent wird das große Dekolleté von der Spitze verschleiert, die Farben sind reduziert, das Hauptaugenmerk richtet sich insbesondere dank der fokussierenden Lichtführung auf den Blick der Dargestellten.

⁸⁰⁷ Eine weitere Kopie besitzt die BStGS (Inv.-Nr. 3367).

So gelingt Desmarées in diesem späten Werk seines Oeuvres eine bemerkenswerte Schlichtheit der Darstellung, ähnlich, wie sie dem Betrachter im Altersbildnis Max Josephs begegnet (vgl. Abb. II.2.77). Dabei wird hier ebenso wie dort keine neue Haltung entwickelt, die Ausrichtung von Kopf und Körper Maria Anna Sophie findet sich im Großteil der für sie angefertigten Werke wieder (vgl. Abb. II.2.78, II.2.81, II.2.84, II.2.91).

2.6 Ergebnisse und Schlussfolgerungen

In der Untersuchung wird deutlich, dass die fürstliche Porträtmalerei am Wittelsbachschen Kurfürsten- und Kaiserhof in München während der Regierungszeiten Karl Albrechts und Max Josephs von unterschiedlichsten und sich mit der Zeit verändernden Einflüssen geprägt ist. Ist unter Ersterem noch der barocke Zeitgeist lebendig und seine Regierung insbesondere von dynastischem Bedeutungs- und Machtstreben charakterisiert, tritt bei Letzterem verstärkt das Rokoko und später die Aufklärung in Erscheinung. Dieses wird durch die relative Bedeutungslosigkeit eines nun in der Hauptsache mit inneren Angelegenheiten beschäftigten Reiches begünstigt, für welches die Abkehr vom vorangegangenen Streben nach Macht eine politische und ökonomische Notwendigkeit darstellt.

Das für Karl Albrechts politisches Vorgehen so entscheidende Ziel der Erlangung der Kaiserkrone tritt in den Porträts bis zu seiner Krönung lediglich durch subtile Maßnahmen in Erscheinung, die entweder der Demonstration von gutem Einvernehmen mit dem bestehenden Kaiserhaus oder aber der Angleichung an dieses dienen. Jedoch erfolgt in keinem Bildnis eine irgendwie geartete Darstellung von Anspruch.

So wird Karl Albrecht in seiner Thronfolgerzeit als erfolgreicher Feldherr vorgeführt, wobei seine Taten in engem Zusammenhang mit dem österreichischen Kaiserhaus stehen, für das er in den Türkenkrieg gezogen ist. Gleichzeitig wird mithilfe des militärischen Erscheinungsbildes sowie der Komposition auf die ebenfalls von Vivien geprägten Bildnisse Max Emanuels Bezug genommen.

Das Gleiche gilt für die Porträts nach der Regierungsübernahme: Weiterhin wird für offizielle Anlässe der Typus des Feldherrenbildnisses

gepflegt, wenn nun auch in neuer, jedoch ebenfalls dem Vorbild des Vaters zu verdankender und schließlich charakteristisch werdender Pose.

Maßnahmen, wie die Gründung des Ordens vom Heiligen Georg und die enorme Bedeutung, die dieser zugeschrieben wird, geben schließlich einen ersten Hinweis auf den Versuch einer Anpassung an das bestehende Kaiserhaus mit dem von diesem verliehenen Orden vom Goldenen Vlies. Im Bildnis veranschaulicht dies am deutlichsten das Porträt Karl Albrechts als Großmeister des St. Georg-Ritterordens, das nicht allein thematisch an die Darstellungen Karls VI. in der Tracht des Ordens vom Goldenen Vlies erinnert, sondern auch kompositorisch dessen Porträtmalerei aufnimmt. Gleichzeitig bleiben die mittlerweile charakteristischen kompositorischen Reminiszenzen an Max Emanuel erhalten.

Der früheste und heute einzig greifbare klassische Staatsporträttypus entsteht für den Kurfürsten Karl Albrecht erstaunlicherweise erst in der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre. Auch hier werden der kompositorische Verweis auf das Kaiserbildnis wie auch auf das Max Emanuels und der Charakter des Feldherrenbildnisses beibehalten. Letzteres wird mithilfe der Rüstung als bevorzugte „Kleidung“ bei Darstellungen der eigenen Person geradezu zu einem Charakteristikum der drei Generationen Max Emanuel, Karl Albrecht und später Max Joseph. Ein Vorgehen, das deutlich die Traditionstreue innerhalb des Herrscherhauses dokumentiert.

Für Karl Albrecht ergeben sich dadurch weitere inhaltliche Bezüge insbesondere nach seiner Kaiserkrönung, als die Rüstung eben auch die tatsächliche politische Realität widerspiegelt. Dieser entsprechend ist der neue Kaiser von Beginn an gezwungen, Krieg zu führen, um seine Position zu verteidigen. Die Rüstung dient dabei als geeignetes Mittel, die eigene militärische Entschlossenheit und das kriegerische Talent, welches bereits erfolgreich für Österreich eingesetzt wurde, im Bild vorzuführen und einen ebenfalls erfolgreichen Einsatz nun gegen das ehemalige Kaiserhaus zu versprechen. Darüber hinaus treten in Karl Albrechts Kaiserbildnis weitere Reminiszenzen an Habsburg zutage. Unter Beibehaltung der schon bekannten kompositorischen Verweise werden nun zusätzlich Farbigkeit und Ikonografie angepasst.

Insgesamt kann für sämtliche der besprochenen Bildnisse Karl Albrechts festgehalten werden, dass sie sich mithilfe ihrer Komposition,

die sich von Beginn an aus der von Vivien geprägten Porträtmalerei Max Emanuels ableitet, und mithilfe des Erscheinungsbildes des Dargestellten in die Tradition des eigenen Hauses stellen. Die gleichfalls, jedoch erst seit den Dreißigerjahren erkennbaren Vergleichbarkeiten zu Österreich ergänzen dann diese Verweise in sinnfälliger Form, indem sie die Porträts des Kurfürsten und späteren Kaisers mit der Tradition seines Namensvetters, Kaiser Karl VI., anschaulich verknüpfen.

Parallel zu diesen Bildnissen werden für Karl Albrecht zusätzlich ein Reiter-, ein Adels- sowie mehrere Jagdporträts mit unterschiedlich repräsentativem Aufwand und zum Teil dezidierter Anpassung an den jeweiligen Aufhängungsort geschaffen. Sie alle dienen in erster Linie dazu, weitere vorbildliche Facetten eines Herrschers zu veranschaulichen und für Karl Albrecht zu belegen. So heben die Jagdporträts den bevorzugten, mondänen Zeitvertreib des Kurfürsten hervor und zeigen ihn als erfolgreichen, begabten Jäger. Das Reiterbildnis verbindet seine Person mit althergebrachten, barocken Traditionen und betont sein militärisches Können sowie seine Fähigkeiten zur Regierung. Schließlich vermag das Adelsporträt in seiner ungewöhnlich modischen, kunstvollen Ausgestaltung und Malweise ein Licht auf den sonst weitgehend zurückstehenden, ganz persönlichen, höfischen und modernen Geschmack des Kurfürsten zu werfen und zeigt Karl Albrecht als einen Fürsten auf der Höhe seiner Zeit.

In durchaus bemerkenswerter Häufigkeit – es konnten sechs verschiedene Porträttypen ausgemacht werden – dienen Porträts Karl Albrechts als Pendants zu denen seiner Frau, Maria Amalia. Die skizzierte, politische Bedeutung ihrer Ehe muss dafür als Hauptgrund angesehen werden.

So ist auch die bereits direkt nach ihrer Hochzeit erfolgende Instrumentalisierung ihrer Person für das politische Streben ihres Mannes beziehungsweise dessen Vaters eines der bedeutsamsten Merkmale für die Porträtmalerei der Fürstin. Mal wird auf motivischer Ebene das Zugehörigkeitsgefühl der jungen Frau zu Bayern und ihr Beitrag zum Fortbestehen der Dynastie thematisiert, wie im ganzfigurigen Prinzessinnenbildnis von Vivien, mal ist es die Zuneigung zu Karl Albrecht, wie ebenfalls im ganzfigurigen Prinzessinnenbildnis oder auch im ersten Kurfürstinnenporträt deutlich zu erkennen. Gleichzeitig wird

auch kompositorisch insbesondere im Letzteren stark an das Porträt der Schwiegermutter Therese Kunigunde angeknüpft, um die Darstellung der österreichischen Erzherzogin der Tradition des bayerischen Kurfürstentums zu verpflichten.

Gerade diese beiden Bildnisse verdeutlichen zudem auf anschauliche Weise die Prioritäten ihrer Auftraggeber: Während das künstlerisch hervorragende, doch nach der Geburt des Thronfolgers obsolete Porträt Viviens, die Ganzfigur aus der Prinzessinnenzeit, keine direkte Nachfolge findet, wird das trockene, steife und durch und durch schematische erste Kurfürstinnenporträt zahlreich vervielfältigt. Seinem kompositorischen Vorbild ist schließlich sogar Desmarées' Kaiserinnenporträt verpflichtet. Ein Werk, das sich auf diese Weise nicht nur in der bayerischen Porträttradition verankert, sondern darüber hinaus auch in vielschichtiger Hinsicht und überaus gelungen auf die Herkunft der Dargestellten und damit auf eine Grundlage für den Anspruch auf die Kaiserkrone anspielt. Dementsprechend erfolgt hier nun auch mit dem Griff der Kaiserin nach der Krone eine erste dezidierte Demonstration von Anspruch. Gleichzeitig nimmt das Bildnis differenziert Bezug auf sein Pendant, das Kaiserporträt Karl Albrechts.

Auch nach dem Tod des Ehemanns bleiben Maria Amalias Porträts politisch. Entsprechend ihres veränderten Status entstehen in Format, Farbigkeit und Ausgestaltung zwar zunächst verhaltenere Bildnisse als zuvor, jedoch bleibt die Kaiserkrone als deutlicher, stolzer Hinweis auf die einstige Größe des Hofes im Porträt der Kurfürstenmutter erhalten. Der erfolgte Statuswechsel des Bayerischen Herrscherhauses kann somit an ihren Bildnissen nicht nachvollzogen werden.

Den in den Dreißigerjahren entstehenden, stärker privat erscheinenden Porträts der Kurfürstin liegt insbesondere das Motiv zugrunde, weitere wünschenswerte Facetten einer Fürstin mit Maria Amalia zu verbinden. Sehr viel stärker, als in den Staatsporträts zu sehen, offenbaren sich ihre dem aktuellen Zeitgeist des Rokoko, der Mode sowie dem Zeitvertreib der Jagd entsprechenden Vorlieben.

Unter den hier entstehenden Werken fällt dem heutigen Betrachter insbesondere das – wenn auch in künstlerischer Hinsicht wenig bemerkenswerte – Werk Franz Joseph Winters ins Auge. Die für seine künstlerischen Fähigkeiten charakteristische schlichte Komposition und

die unpräzise farbliche Gestaltung verbinden sich mit dem überlieferten bodenständigen Naturell der Fürstin, wenn auch wohl unbeabsichtigt, zu einer ungewöhnlich authentischen Wirkung.

Sowohl für Desmarées' als auch für Winters Arbeiten ist das nicht nur innerhalb der Porträtmalerei Karl Albrechts, sondern auch derjenigen Maria Amalias Maßstäbe setzende Vorbild Joseph Vivien. Ihm sind die ersten in dieser Untersuchung vorgestellten Porträttypen zu verdanken, die er vornehmlich aus seiner eigenen vorangehenden Porträtmalerei entwickelt. Sowohl Desmarées als auch Winter bleiben in ihren Werken für das Herrscherpaar diesen Vorbildern verpflichtet, variieren sie, entwickeln sie beispielsweise durch ein weniger eigenständiges, stärker dem Dargestellten untergeordnetes Raumkonzept weiter und bereichern sie entweder durch kunstvollen Einsatz von Licht und Farbe sowie lockeren, weichzeichnenden Pinselduktus wie bei Ersterem oder durch Genauigkeit in der Darstellung wie sie Letzterer pflegt. Wobei beide Künstler zuweilen auch in den Werken des jeweils anderen Inspiration finden.

Dabei werden die künstlerisch überzeugenderen, stärker dem Zeitgeschmack entsprechenden Porträts von Desmarées gefertigt. Ihm gelingt es immer wieder, in seinen Bildnissen eine höchst geschickt eingesetzte Farbigkeit sowohl zum dezenten politischen Hinweis werden zu lassen als auch dazu zu benutzen, farbenfrohe Lebendigkeit zu verleihen. Gleichzeitig nutzt er sie, um die Porträts des Fürstenpaares harmonisch miteinander zu verbinden.

So entstehen durch seine Hand einige herausragende Porträts, die unabhängig von Typus und Format, kompositorisch ausgewogen und künstlerisch mit bestechender Brillanz in Farbigkeit, Stofflichkeit, Atmosphäre und Wirkung, vielschichtig mit den Traditionen des Wittelsbacher Herrscherhauses sowie denen des vorhergehenden Kaiserhauses verknüpft sind und gleichzeitig politischen Intentionen, aktuellen Moden und dem sich wandelnden Zeitgeist Rechnung tragen.

Die politischen Ambitionen Karl Albrechts – wie sie beispielsweise in der Gründung des Ordens vom Heiligen Georg deutlich gemacht wurden – beeinflussen sehr früh die Porträtmalerei seines Sohnes und Nachfolgers Max Joseph. So liegen gleich zwei Porträts vor, die die ihm im Kleinkindalter verliehene Position des Großpriors des Ordens ins Zentrum

der Darstellung rücken. Die darüber hinaus entstandenen Bildnisse stellen Max Joseph im Falle des frühen Feldherrenporträts inhaltlich und kompositorisch direkt in die Nachfolge des Vaters und Großvaters. Im Falle des Jagdporträts wird sogar der direkte Verweis auf die Kaiserkrone gewagt und damit der eindeutige Anspruch auf ihren Verbleib in Bayern erhoben.

In den nach seiner Regierungsübernahme gefertigten Porträts, wird dann, der realen politischen Situation entsprechend, von derartigen Ambitionen Abstand genommen. Allerdings bleibt der einstmalige hohe Stand des Wittelsbacher Herrscherhauses durch Max Josephs Bemühen, sich sowohl kompositorisch als auch in der angestrebten Verbindung von Feldherren- und Staatsporträt klar in die Nachfolge seines Vaters zu stellen, präsent. Aufträge, wie das Reiterporträt für Schleißheim als Pendant zu dem des Vaters dokumentieren dieses Bemühen zusätzlich. Gleichzeitig sind die Insignien des Kurfürsten – stetiger als bei Karl Albrecht – fester Bestandteil seiner Bildnisse. Die vom Vater in der ersten Hälfte seiner Regierungszeit bevorzugte Form des klassischen Feldherrenporträts ist von Max Joseph aber unbekannt.

Neben den bis zu seinem Lebensende geradezu obligatorischen klassischen Staatsporträts mit in Rüstung gewandetem Fürsten trifft man ab den Fünfzigerjahren erstmals auf Porträts, in denen sich Max Joseph von militärischer Kleidung abwendet und zunehmend auch zivile Garderobe trägt. Die konsequente, an die eigenen Traditionen gebundene Porträtmalerei findet schließlich im Porträt Max Josephs mit dem Grafen von Salern eine neue Orientierung. Erstmals wird nicht mehr an die Darstellungen Karl Albrechts oder Max Emanuels angeknüpft. Gleichzeitig ist hier ein deutlicher Bruch im Verständnis des barocken Staatsporträts, ein Wandel des Zeitgeistes zu erkennen. Elemente des Rokoko- und des traditionellen Adelsporträts finden Verwendung während sich Grundschema sowie Auffassung der Darstellung aus dem althergebrachten Staatsporträt rekrutieren. Das Ergebnis ist eine bemerkenswerte, doch auch irritierende Mischung, die eine befriedigende Wirkung weder hinsichtlich einer repräsentativen noch einer privat-höfischen Atmosphäre zulässt.

In den Altersbildnissen des Kurfürsten wird dann ein erneuter Wandel deutlich. Obwohl hinsichtlich ihrer Komposition keineswegs neue Wege

beschritten werden, wandelt sich doch die Wirkung der Porträts entscheidend durch Veränderungen in der Garderobe und eine erhebliche Reduzierung des Dekorums. Mit diesem so deutlich werdenden Bruch in der traditionellen Zurschaustellung von konventionell barocken und rokokoartigen Bestandteilen des Porträts wird der Übergang von der bisherigen Tradition zum bürgerlichen Porträt der Aufklärung dokumentiert.

Was die Porträtmalerei Maria Anna Sophies betrifft, so entsteht nach ihrer Hochzeit zunächst Desmarées' ganzfiguriges Jagdporträt, das sich, wie Jahre später das Bildnis Max Josephs mit dem Grafen von Salern auch, um eine überaus vielschichtige Verbindung von spielerischen, modischen und privaten Elementen mit dem klassischen Erscheinungsbild eines Staatsporträts bemüht. Für den Münchner Hof stellt es somit den frühesten Einbruch in die althergebrachte Form dar. Im Gegensatz zu dem Porträt Max Josephs mit dem Grafen von Salern ist die erzielte Wirkung jedoch keineswegs irritierend. Statt die einander entgegengesetzten Elemente nahezu gleichwertig und somit uneindeutig wiederzugeben und den Verlust eines Großteils der repräsentativen Wirkung in Kauf zu nehmen, stellen die privaten, modischen Bestandteile hier lediglich Anspielungen dar, die den strengen Aufbau des Staatsporträts in sehr gelungener Weise mildern und geradezu humorvoll mit der Porträtmalerei Clemens Augusts verknüpfen.

Dieses außergewöhnliche Werk ist allerdings eng mit dem Ort verbunden, für den es geschaffen wurde und findet keine Entsprechung am eigenen Hof in München. Zwar entstehen während Maria Anna Sophies Regierung durchaus auch weitere Jagdporträts, doch bleiben diese, von Winter geschaffenen Werke, streng den bisherigen Traditionen verpflichtet und veranschaulichen für die Dargestellte somit lediglich das Können und den Erfolg in dem von ihr bevorzugten Zeitvertreib.

Mit der Zeit werden für Maria Anna Sophie auch verschiedene klassische Staatsporträts geschaffen, die hinsichtlich des wiedergegebenen repräsentativen Aufwands ihrem jeweiligen Bestimmungsort angepasst werden. Sie folgen dem klassischen Erscheinungsbild und begegnen dem Betrachter bis zum Lebensende der Kurfürstin immer wieder. Dabei unterscheiden sich die beiden in der Untersuchung vorgeführten Typen hauptsächlich in der gespiegelten Komposition, die sich bis in die

Raumkonzeption hinein verfolgen lässt sowie in der veränderten Garderobe der Fürstin und geben so einen deutlichen Hinweis auf die Arbeitsweise des Malers. Insbesondere an dem zweiten Staatsporträt und seinen zahllosen Wiederholungen lassen sich darüber hinaus sehr anschaulich die Unterschiede zwischen eigenhändigen Werken Desmarées' und Werkstattarbeiten verfolgen und somit die besten Beispiele aus seiner Hand direkt den malerisch problematischsten gegenüberstellen.

Neben den traditionellen offiziellen Bildnissen entsteht für Maria Anna Sophie über ihre gesamte Regierungszeit hinweg, anders als noch für Maria Amalia, weiterhin eine bemerkenswerte Anzahl von der Gruppe der Adelsporträts zuzuschreibenden Bildnissen, die sich hinsichtlich ihrer Haltungsmotive aus den Staatsporträts rekrutieren. Sie verdeutlichen eindrucksvoll die Entwicklung der eher privaten fürstlichen Porträtmalerei vom mehr barocken adeligen Standesporträt über das spielerische Rokokoporträt bis hin zum bürgerlich geprägten Bildnis der Aufklärung und präsentieren Maria Anna Sophie stets auf der Höhe ihrer Zeit. Die Werke zeigen aber auch, dass sich die Entwicklung nicht ohne Unterbrechungen vollzieht. So entsteht ein adeliges Standesporträt noch Jahre nachdem das Rokoko längst seine Beispiele geprägt hat. Diese Tatsache verdeutlicht, wie eng auch die relativ private, fürstliche Porträtmalerei an Konventionen und Pflichten geknüpft ist und daher in ihren althergebrachten Formen weiter fortbesteht.

Dass es von Maria Anna Sophie überhaupt eine solch große Anzahl von Porträts aus dem privaten Bereich gibt, illustriert wiederum, welchen hohen, geradezu offiziellen Stellenwert die familiär erscheinenden, ganz dem jeweiligen Zeitgeist verpflichteten Bildnisse während ihrer Regierungszeit gewinnen. Während das klassische Staatsporträt weiterhin im herrscherlichen Pflichtprogramm fortbesteht, übernehmen mehr und mehr die Porträts mit privatem Charakter die Funktion, bedeutsame Aussagen über die Dargestellten nach außen zu transportieren. Dieser methodische Wandel verdeutlicht zugleich auch den Wandel im Selbstverständnis der Herrscherin, für die nun neue, andere Tugenden erstrebenswert erscheinen. Dabei führt insbesondere die gezeigte Dreiviertelfigur des zweiten Adelsporträts die schon beim ersten Jagdporträt Maria Anna Sophies und beim Bildnis Max Joseph mit dem

Grafen von Salern gesehenen enormen Schwierigkeiten vor Augen, die diese Neuorientierung zunächst mit sich bringt. Auch hier wird traditionelles Dekor mit modisch-intimen, spielerischen Elementen kombiniert und führt zu einer irritierenden Wirkung.

Auch für die Porträtmalerei Maria Anna Sophies und Max Josephs sind es Desmarées und Winter, die die entscheidenden Darstellungen entwickeln. Während Winter weiterhin für Jagdbildnisse verantwortlich zeichnet und durch schlichte Gestaltungen und genaue Wiedergabe des Kostüms überzeugt, bleibt es Desmarées überlassen, die großen repräsentativen Aufträge ebenso wie die Porträts mit privater Atmosphäre zu meistern. Er ist es auch, der der Entwicklung der Letzteren hin zum Rokokobildnis und schließlich zum Porträt der Aufklärung Ausdruck verleiht. Wobei seinem malerischen Können am ehesten die Porträts entsprechen, die sich der lichten, verspielten Atmosphäre des Rokokos widmen.

3. Brandenburg-Preußen

3.1 Biografische Darstellungen

3.1.1 Friedrich II.

Friedrich kommt am 24. Januar 1712 als dritter Sohn von König Friedrich Wilhelm I. von Preußen, Kurfürst von Brandenburg, und seiner Frau Sophie Dorothea, Tochter des Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover, des späteren Königs von England, in Berlin zur Welt.⁸⁰⁸ Da die beiden älteren Brüder bereits kurze Zeit nach ihrer Geburt sterben, wird Friedrich Thronfolger.⁸⁰⁹

Seine ersten Lebensjahre verbringt er in der Obhut seiner Mutter auf Schloss Monbijou in Berlin, wo er insbesondere zusammen mit seiner Schwester Wilhelmine, der späteren Markgräfin von Bayreuth, heranwächst.⁸¹⁰ Zu beiden hat er ein sehr enges Verhältnis.⁸¹¹ Friedrich begegnet am Hof der Mutter zeitgenössischer französischer Lebensart mit Festlichkeiten, Musik, Kunst und Literatur. Er beginnt, sich für Dichtung zu interessieren und lernt, die Flöte zu spielen.⁸¹² Zu seinen Erziehern werden Madame de Montbail, spätere Madame de Rocoulles, die bereits Friedrich Wilhelm I. betreut hatte, und später Jacques Egide Duhan de Jandun berufen. Beide sind Hugenotten und prägen Friedrichs Liebe zu allem Französischen.⁸¹³ Zusätzlich bestellt Friedrich Wilhelm I. zwei hohe Militärs als „Gouverneure“ für seinen Sohn. Eine eigenhändige Instruktion, die an seine eigene Erziehungsanweisung von 1695 anknüpft, dient ihnen als Leitfaden. Der König will seinen Nachfolger zu einem „frommen Christen“, „guten Wirt“ seines Staates und „tapferen Offizier“ erziehen.⁸¹⁴ Über dieses Vorgehen und das bereits zu dieser Zeit schwierige Verhältnis zwischen Thronfolger und König urteilt 1727 der sächsische Diplomat Graf Ernst Christoph von Manteuffel: „Der königliche Prinz ist, wie man sagt, gut veranlagt. Seine Neigungen und

⁸⁰⁸ Volz, 1913, S. 162. und Baumgart, 1987, S. 3.

⁸⁰⁹ Krockow und Jürgens, 2000, S. 15.

⁸¹⁰ Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 127. Vgl. dazu auch Baumgart, 1987, S. 3.

⁸¹¹ Giersberg, 1986, S. 15f. Vgl. dazu auch Baumgart, 1987, S. 3.

⁸¹² Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 25. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 13. und Baumgart, 1987, S. 4f.

⁸¹³ Sagave, 1987, S. 17. Vgl. dazu auch Baumgart, 1987, S. 4.

⁸¹⁴ Zitiert nach Baumgart, 1987, S. 4.

Leidenschaften sind denen seines Vaters ganz entgegengesetzt; [...] Dieser Prinz würde gut erzogen sein, wenn er eine Privatperson wäre. Er hat schulmäßig gelernt, und man hat ihm ein Wissen beigebracht, wie es für eine Privatperson passend wäre, aber durchaus nicht angemessen und sogar ungenügend für einen Prinzen, der einst wird regieren müssen. [...] sein Vater [...] verlangt, daß der Sohn sich durchaus nach ihm richte, ohne daß er es für nötig hielte, ihm etwas über die Geschäfte mitzuteilen. [...] Das alles in Verbindung damit, daß [ihm] zu wissen genügt, was seinem Sohn Freude bereitet, um es ihm zu versagen, nimmt den Sohn immer mehr gegen den Vater ein. Der Prinz bleibt in seinen Entschlüssen fest bis zum Eigensinn, er ist beständig in seinen Freundschaften, freigebig und prachtliebend, und zieht die Genüsse des Hofes der Mühsal des Krieges vor.“⁸¹⁵

1725 kommt Friedrich in die Obhut des Vaters nach Potsdam.⁸¹⁶ Ein Wechsel, der von Beginn an Schwierigkeiten mit sich bringt, zumal die Erzieher häufig die strengen Anweisungen des Vaters missachten. Der König, dessen schlichte Hofhaltung sich überdeutlich von der der Königin unterscheidet und für die sich der Sohn schämt, erwartet, dass Friedrich seine eigenen Lebens- und Staatsanschauungen übernimmt.⁸¹⁷ In der neuen, geradezu spartanischen Umgebung, mit den wenigen, völlig anders gearteten Unterhaltungen, wie beispielsweise dem Tabakskollegium, soll Friedrich diese verinnerlichen. Häufig ist es die Königin, die diese Erziehung untergräbt. Sie verfolgt politische Pläne, die der König nicht mit trägt und stellt zu seinem Unmut besonders ihre beiden älteren Kinder Friedrich und Wilhelmine in deren Dienst.⁸¹⁸ Um sie für sich zu gewinnen, lässt sie sie heimlich zu sich kommen und vollzieht so eine „Erziehung zur Heimlichkeit, Täuschung.“⁸¹⁹ Entsprechend streng sind die Maßnahmen des Königs, den ohnehin wenig geachteten Sohn⁸²⁰ zu dem

⁸¹⁵ Zitiert nach Krauske, 1901, S. 185, Anm.

Der Verfasser wurde von Hildebrand identifiziert. Er hat auch die hier wiedergegebene Textstelle übersetzt. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 13f.

⁸¹⁶ Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 127.

⁸¹⁷ Koser, 1903, S. 2. Vgl. dazu auch Baumgart, 1987, S. 3.

⁸¹⁸ Ebenda, S. 3f, 6.

⁸¹⁹ Krockow und Jürgens, 2000, S. 25f.

⁸²⁰ Friedrich Wilhelm hält seinen Sohn für „lau in Glaubensdingen“ und, seit er 1728 als Oberstleutnant im Frontdienst ist, „undiszipliniert als Soldat“, darüber hinaus für einen

von ihm gewünschten Nachfolger heranzuziehen.⁸²¹ Immer unzufrieden mit seinem Benehmen, seinem Äußeren oder seinen Unternehmungen nehmen Missbilligung und Ablehnung des Königs immer schärfere Züge an.⁸²² Die übliche Bildungsreise wird ihm verweigert.⁸²³ Schließlich eskaliert die Situation, als Friedrich 1730 zu fliehen versucht. Friedrich Wilhelm ist außer sich vor Zorn und lässt seinen Sohn nach Küstrin schaffen, ihm Kronprinzentitel und Offizierspatent nehmen und wegen Desertion vor ein Kriegsgericht stellen. Das Gericht weigert sich jedoch, über Friedrich zu befinden, verurteilt aber den Freund und vermeintlichen Fluchthelfer, Leutnant von Katte, zu lebenslänglicher Festungshaft. Als der König das Urteil gegen Katte in ein Todesurteil umwandelt und seinen Sohn zwingt, bei der Vollstreckung zuzusehen, ist Friedrich zutiefst erschüttert und fügt sich fortan völlig den Wünschen des Vaters.⁸²⁴ Dieser lenkt daraufhin ein und lässt den Sohn bei der Kriegs- und Domänenkammer in Küstrin „eine Strafzeit bei beschränkter Bewegungsfreiheit abdiene“,⁸²⁵ damit Friedrich „aus den Affären selbst überzeugt“ wird, dass „kein Staat bestehen könne sonder Wirtschaft und gute Verfassung.“⁸²⁶ Friedrich lebt hier „nach den Grundsätzen bürgerlicher Sparsamkeit, Nüchternheit und Strenge“. Gäste und Unterhaltungen sind verboten, Lektüre und Gesprächsthemen eingeschränkt. Allerdings werden diese Regeln, vom König unbemerkt, kaum eingehalten. Die Umgebung des Prinzen denkt an ihre eigene Zukunft nach Friedrich Wilhelm und unterstützt den Sohn bei seinem nun

verschwenderischen Modegecken und Literaten. Zitiert nach Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 127.

⁸²¹ Ein Zeuge dieser Maßnahmen ist der österreichische Gesandte, General Graf von Seckendorff. Er schreibt 1725 „Der Kronprinz, ohnerachtet er nun ein Herr von 14 Jahren, muß sich eben diese Lebensart gefallen lassen, und ob ihn schon der König herzlich liebt, so fätiguiert er ihn mit früh Aufstehen und allen obigen Strapazen den ganzen Tag dennoch dergestalt, daß er bei seinen jungen Jahren so ältlich und so steif aussieht und daher geht, als ob er schon viele Campagnen gethan hätte [...]“. Zitiert nach Förster, 1835, S. 43.

⁸²² Schoeps, 1967, S. 63. Vgl. dazu auch Krockow und Jürgens, 2000, S. 24.

⁸²³ Baumgart, 1987, S. 6f.

⁸²⁴ Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 127. Vgl. dazu auch Schoeps, 1967, S. 63. und Baumgart, 1987, S. 9.

⁸²⁵ Schoeps, 1967, S. 63

⁸²⁶ Baumgart, 1987, S. 10.

beginnenden Doppelleben, das ihn gegenüber dem Vater zu Heuchelei und Verstellung zwingt.⁸²⁷

Als Friedrich Wilhelm I. plant, den Sohn mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern zu vermählen, ist Friedrich zunächst nicht einverstanden.⁸²⁸ Sie ist die Tochter Herzogs Ferdinand Albrecht II., eines der engsten Vertrauten des Königs und seiner Gemahlin Antoinette Amalia, Prinzessin zu Blankenburg und Wolfenbüttel. Gleichzeitig ist sie eine Nichte der Kaiserin Elisabeth von Österreich.⁸²⁹ Friedrich Wilhelms Wunsch steht auch den Wünschen und beträchtlichen Bemühungen der Königin entgegen, ihren Sohn mit dem englischen Königshaus zu verbinden.⁸³⁰ Dennoch beharrt der Vater auf dieser Verbindung.⁸³¹

Die junge Auserwählte wird am 8. November 1715 in Wolfenbüttel geboren. Sie wächst als eines von acht Kindern in relativ abgeschiedenen, bescheidenen und stark lutherisch geprägten Verhältnissen am Wolfenbütteler „Prinzenhof“ auf. Ihre Eltern legen großen Wert darauf, ihren Kindern eine nahezu sorgenfreie Kindheit zu ermöglichen. Außerordentliche Freiheiten und ein liebevoller, vertraulicher Umgangston prägen die spätere Prinzessin von Preußen.⁸³² Bedingt durch die finanzielle Situation des Elternhauses, wird Elisabeth Christine in vielen Unterrichtsfächern zusammen mit ihren Brüdern unterrichtet. Sowohl Französisch, Tanzen und Reiten gehören dazu als auch Malerei und Musik. Besonders für Letztere sowie für die Schriftstellerei und das Übersetzen zeigt Elisabeth Christine Begeisterung und Talent.⁸³³ Auch verschiedenen Wissenschaften und der Philosophie gehört ihr Interesse. Sie selbst verfasst nach ihrer Hochzeit zahlreiche Texte, bei denen es sich zum Teil um Übersetzungen und zum Teil um völlig eigenständige literarische Werke vornehmlich theologischen Inhalts handelt.⁸³⁴ Darüber

⁸²⁷ Ebenda, S. 9.

⁸²⁸ Joepchen, 1940, S. 7.

⁸²⁹ Hahnke, 1848, S. 1f.

⁸³⁰ Poseck, 1952, S. 50.

⁸³¹ Der gesamte Verlauf der Planungen der Verbindung zwischen Elisabeth Christine und Friedrich wird u. a. ausführlich geschildert bei Adlersfeld-Ballestrem, 1908. und Poseck, 1952.

⁸³² Ebenda, S. 22f, 25, 52f.

⁸³³ Ebenda, S. 27ff. Vgl. dazu auch Adlersfeld-Ballestrem, 1908, S. 42.

⁸³⁴ Hahnke, 1848, S. 34f. Vgl. dazu auch Joepchen, 1940, S. 7f, 44.

hinaus beschäftigt sie sich begeistert mit ihrem Garten, dem Haushalt und der Ausstattung ihres Schlosses Schönhausen.⁸³⁵

Hinsichtlich ihres Charakters und ihres Äußeren gibt es widersprüchliche Aussagen. So beschreibt ihre Schwägerin, Friedrichs Schwester Ulrike, ihre Güte und Freundlichkeit.⁸³⁶ Dagegen notiert Wilhelmine von Bayreuth über ihre frisch vermählte Schwägerin: „Die Kronprinzessin ist groß; ihr Wuchs ist nicht fein; sie trägt den Körper nach vorn, was ihr etwas Unanmuthiges giebt; sie ist von glänzender Weiße der Haut, und diese Weiße wird durch die lebhaftesten Farben erhöht; ihre Augen sind blaßblau und versprechen wenig Geist; ihr Mund ist klein, alle ihre Züge sind niedlich ohne schön zu sein, und das Ganze ihres Gesichts ist so allerliebste und kindlich, daß man glauben sollte, dieses Köpfchen gehöre einem Kinde von zwölf Jahren; ihre Haare sind blond und natürlich gelockt, aber alle diese Schönheiten werden durch ihre Zähne entstellt, welche schwarz und schlecht geformt sind; sie besaß weder Benehmen noch die geringste kleine Artigkeit, dabei große Schwierigkeit zu sprechen und sich verständlich zu machen, [...]“⁸³⁷ Im Gegensatz dazu beschreibt Freiherr von Bielefeld, der 1739 an den Rheinsberger Hof kommt, die Kronprinzessin als vollkommen gewachsen, von lebhaftem aber auch sanftem Wesen. „Sie hat eine offene Stirn, wohlgeformte Augenbrauen, eine kleine leicht spitze, aber elegant geformte Nase und die roten Lippen sowie ihr Hals sind ebenfalls reizend. Güte ist auf ihr Gesicht gemalt. [...] Sie spricht wenig, besonders bei Tisch, aber alles, was sie spricht, ist geistvoll. Sie scheint außergewöhnliches Genie zu besitzen, das sie durch kontinuierliche Lektüre der besten französischen Schriftsteller noch mehr ausschmückt. [...] Ihre Haltung ist zugleich grazil, elegant und majestätisch.“⁸³⁸

⁸³⁵ Windt, 2008, Absatz 6.

⁸³⁶ Ebenda, vgl. zu diesen Charakterzügen Elisabeth Christines auch Noack, 2009, S. 225-228.

⁸³⁷ Hohenzollern, 1845, Bd. 2, S. 103f.

⁸³⁸ „Her roial highness is tall of stature, and her figure is, in one word, perfect. Never have I seen a more regular figure in all its propotions [...]. The princes has an open countenance; her eyebrows are neat and regular; her nose is small and angular, but very elegantly defined; and her coral lips and well-turnd neck, are equally admirable. Goodness is strongly marked in her countenance [...]. Her highness talks but little, especially at table, but all she says ist sterling sens: she appears to have an uncommon genius, and which she ornaments by the

Trotz Friedrichs anfänglicher Ablehnung einer Hochzeit mit Elisabeth Christine, erkennt er durchaus, dass sein Einverständnis ihm eine eigene Hofhaltung und damit eine gewisse Selbstbestimmtheit einbringen würde und so ändert er seine Meinung.⁸³⁹ Die Verlobung findet im März 1732 in Berlin, die Hochzeit am 12. Juni 1733 auf Schloss Salzdahlum bei Wolfenbüttel statt. Die Eheleute führen bis zum Thronwechsel einen gemeinsamen Haushalt, doch bleibt ihre Beziehung von Friedrichs Bemühen um Distanz geprägt, das durch die unbedingte Zuneigung Friedrich Wilhelms zu seiner Schwiegertochter noch weiter verschärft wird. Die Kluft zwischen sich und seiner Frau kann der Kronprinz zeitlebens nicht überwinden, stattdessen erweitert er sie nach dem Regierungswechsel noch zusätzlich. Es bleibt eine kinderlose Verbindung.⁸⁴⁰ Nach der Thronbesteigung lebt Elisabeth Christine allein in Berlin und auf Schloss Schönhausen.⁸⁴¹ Zu entsprechenden Anlässen übernimmt zunächst Friedrichs Mutter Sophie Dorothea die Repräsentation am Hof. Nach deren Tod 1757 und dem immer stärkeren Rückzug Friedrichs nach Potsdam, fallen die höfischen Aufgaben mehr und mehr an Elisabeth Christine.⁸⁴²

Friedrichs Kalkül, durch sein Einverständnis zu der Eheschließung eine gewisse Selbstständigkeit zugebilligt zu bekommen, geht auf. Bereits nach der Verlobung erhält er im Februar 1732 das in Nauen und Neuruppin stationierte Infanterieregiment Nr. 15.⁸⁴³ Im November des Jahres wird ihm gestattet, wieder Uniform zu tragen.⁸⁴⁴

Seine Teilnahme am Rheinfeldzug 1734 auf Seiten der Sachsen und Habsburger, wo Friedrich erste militärische Erfahrungen sammelt,⁸⁴⁵ wird allerdings bereits im Herbst des Jahres unterbrochen, da er überstürzt nach

continual study of the best French authors. [...] her manner is at once graceful, easy, elegant, and majestic.“ Vgl. Bielfeld, 1768, S. 96f.

⁸³⁹ Dollinger, 1986, S. 24. Vgl. dazu auch Kunisch, 2004, S. 62f.

⁸⁴⁰ Näheres zu Friedrichs Einstellung gegenüber Elisabeth Christines sowie zu ihrer Situation am Hof findet sich bei Zimmermann, 1905, S. 243.; Adlersfeld-Ballestrem, 1908, S. 14-31.; Baumgart, 1987, S. 11.; Kunisch, 2004, S. 74.

⁸⁴¹ Joepchen, 1940, S. 8f.

⁸⁴² Koser, 1903, S. 18ff. Vgl. dazu auch Adlersfeld-Ballestrem, 1908, S. 132f., Kunisch, 2004, S. 452., Windt, 2008, Absatz 6 und Hagemann, 2009, S. 48ff.

Elisabeth Christine stirbt am 13.01.1797. Vgl. Hahnke, 1848, S. 323.

⁸⁴³ Baumgart, 1987, S. 11. Dazu auch Bartoschek, 1994, S. 118.

⁸⁴⁴ Koser, 1897, S. 90.

⁸⁴⁵ Hildebrand, 1942, S. 80. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1987, S. 262.

Berlin zurückkehren muss: Sein Vater ist schwer krank. Der Hof und Friedrich bereiten den Thronwechsel vor, als Friedrich Wilhelm sich wider Erwarten erholt.⁸⁴⁶ „Nunmehr um so geltungsbedürftiger und eifersüchtiger auf die Wahrung seiner Herrscherwürde bedacht, schloß der despotische Mann den Thronfolger mehr denn je von allen Staatsgeschäften aus, überhäufte ihn mit Schmähungen, wann immer der Verständigungsbereite sich bei ihm blicken ließ und trieb die Strenge militärischer Inspektionen bei dem Neuruppiner Regimentchef noch weiter als vorher.“⁸⁴⁷

Mit viel Geduld und einer langsam erwachsenden Achtung vor dem König gelingt es Friedrich erneut einen fragilen Frieden zu seinem Vater aufzubauen, wobei Elisabeth Christine immer wieder in die Vermittlerrolle schlüpft. Allerdings kommt es auch in den folgenden Jahren fortgesetzt zu schweren Belastungen für die Beziehung.⁸⁴⁸

Fern des Vaters und des Berliner Hoflebens baut sich das Kronprinzenpaar in dem 1736 bezugsfähigen Schloss Rheinsberg eine Hofhaltung nach eigenen Vorstellungen auf.⁸⁴⁹ „Statt der üblichen höfischen Etikette und der strengen Hierarchie der Geburt oder Ämter bestimmte eine ungezwungene, literarisch-ästhetisch verfeinerte Geselligkeit, wie sie die aufgeklärte Rokokogesellschaft liebte, das Leben in Rheinsberg. Dort versammelte sich eine vom Freundschaftskult geprägte intellektuell-künstlerische Elite nach dem Geschmack des Kronprinzen.“ Er selbst beschreibt: „Ich lebe jetzt wie ein Mensch und ziehe dieses Leben der majestätischen Gewichtigkeit und dem tyrannischen Zwang der Höfe weitaus vor.“⁸⁵⁰

In Rheinsberg finden beide auch die Zeit, sich in der Malerei zu versuchen und nach dem Vorbild Ludwigs XIV., Künstler zu fördern.⁸⁵¹ Im gemeinsamen Zusammenwirken von Künstlern und Thronfolger

⁸⁴⁶ Baumgart, 1987, S. 12.

⁸⁴⁷ Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 23, 25.

⁸⁴⁸ Ebenda, S. 25, 27. Vgl. dazu auch Adlersfeld-Ballestrem, 1908, S. 32ff. und Schoeps, 1967, S. 63

⁸⁴⁹ Baumgart, 1987, S. 12. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 19. und Schoeps, 1967, S. 63f. sowie Bartoschek, 1985, S. 37f.

⁸⁵⁰ Zitiert nach Baumgart, 1987, S. 12f.

⁸⁵¹ Seidel, 1888, S.124.

entsteht nun das friderizianische Rokoko.⁸⁵² Erst in späteren Jahren und besonders nach dem Siebenjährigen Krieg verliert Friedrich das Interesse gerade an den bildenden Künsten und überlässt deren Förderung anderen.⁸⁵³

Die Jahre in Rheinsberg werden sowohl zu Friedrichs als auch zu Elisabeth Christines glücklichsten und bezüglich seiner Bildung auch zu den fruchtbarsten.⁸⁵⁴ „Friedrich strebte nach dem zeitgenössischen Ideal einer möglichst umfassenden Bildung, nach menschlicher Perfektion, was ihm erst in späteren Jahren fragwürdig erschien. Er strebte einerseits nach der Bildung zum Philosophen im Sinne des zeitgenössischen Kulturideals der aristokratisch-höfischen Welt, die er damals nur in Frankreich finden konnte. Andererseits ging es ihm um die Bildung zum aufgeklärten Staatsmann. Er formulierte seine Ideale in den beiden historisch-politischen Schriften, in denen er nicht nur seine aufgeklärte Herrschaftstheorie auf der Basis der naturrechtlichen Vertragslehre, sondern zugleich, bei aller Gelassenheit und Politikferne, seinen entschlossenen Herrschaftswillen dokumentierte: die ‚Betrachtungen über den gegenwärtigen politischen Zustand Europas‘ und der ‚Antimachiavell‘.“⁸⁵⁵

Friedrich lernt Voltaire und Christian Wolff kennen und baut zu ersterem eine geradezu freundschaftliche Beziehung auf mit mehreren Besuchen Voltaires in Berlin.⁸⁵⁶

Anfang 1740 verschlechtert sich der Gesundheitszustand Friedrich Wilhelms endgültig. In den letzten Wochen vor seinem Tod ändert er seine Einstellung zu seinem Sohn⁸⁵⁷ und denkt immer wieder an

⁸⁵² Oeuvres de Frédéric le Grand, Bd. VIII, S. 135. Zitiert nach Sagave, 1987, S. 28. Vgl. dazu auch Bartoschek, 1985, S. 37f.

⁸⁵³ Ebenda, S. 38.

⁸⁵⁴ Schoeps, 1967, S. 64. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 272f. und Kunisch, 2004, S. 75ff.

⁸⁵⁵ Die „Betrachtungen über den gegenwärtigen politischen Zustand Europas“ stammen von 1737/38, der „Antimachiavell“ von 1739/40. Letzterer wurde erst nach dem Thronwechsel 1741 gedruckt. Vgl. Baumgart, 1987, S. 13. und Schoeps, 1967, S. 64.

⁸⁵⁶ Ebenda. Vgl. dazu auch Sagave, 1987, S. 20.

⁸⁵⁷ Baumgart, 1987, S. 13.

Abdankung.⁸⁵⁸ Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn entspannt sich zusehends bis Ersterer am 31. Mai 1740 in Potsdam stirbt.⁸⁵⁹

Mit der Thronbesteigung Friedrichs II. ändert sich zunächst bis auf die Vergrößerung des Hofstaates zu Repräsentationszwecken⁸⁶⁰ und einen allgemeinen Wandel in Friedrichs Auftreten wenig.⁸⁶¹ Die Erwartung Europas, in Preußen würde nun eine Zeit der „Toleranz, der Wohlfahrt und des Friedens“ mit einem „König als Philosoph und Herrscher über ein Reich der Musen“ aufziehen, wird enttäuscht.⁸⁶² Weder werden die Posten am Hof entscheidend neu besetzt, noch die politischen Grundsätze verändert. Sowohl die Königskrönung in Königsberg als auch die Huldigung der brandenburgischen Stände verläuft überaus schlicht und sachlich.⁸⁶³ Das Entscheidende passiert erst, als der österreichische Kaiser Karl VI. am 20. Oktober 1740 ohne männlichen Erben stirbt.⁸⁶⁴

Friedrich macht sich umgehend daran, die von seinem Vater 1712 verfasste Instruktion für seinen Nachfolger zu befolgen. „Der Kurfürst Friedrich Wilhelm hat das rechte Flor und Aufnehmen in unser Haus gebracht, mein Vater hat die königliche Würde erworben, ich habe das Land und die Armee in Stand gesetzt; an Euch, mein lieber Sukzessor, ist, was Eure Vorfahren angefangen, zu behaupten und die Praetentionen und Länder herbeizuschaffen, die unserem Hause von Gott und Rechts wegen zugehören.“⁸⁶⁵ Auch Friedrich selbst ist bereits als Kronprinz klar, dass Preußen eine Erweiterung zum wirtschaftlichen Überleben braucht.⁸⁶⁶ Politisch ist die Grundlage bereits geschaffen, die Abkehr von Österreich vollzogen.⁸⁶⁷ So erhebt Friedrich nun formal Anspruch auf verschiedene

⁸⁵⁸ „[...] er Sorge sich nicht darum zu leben, denn er hinterlasse einen Sohn, der alle Gaben, um gut zu regieren besitze; [...]“ Zitiert nach Koser, 1904, S. 24.

⁸⁵⁹ Volz, 1913, S. 162. Dazu auch Baumgart, 1987, S. 15.

⁸⁶⁰ Hahnke, 1848, S. 69. Vgl. auch Koser, 1903, S. 2.

⁸⁶¹ Der französische General Guibert notiert am 3. September 1773: „Nach der Thronbesteigung änderte er mit einem Schlag seine Gewohnheiten und sein Temperament. Anfangs war wohl bewusste Absicht dabei im Spiel und der Wunsch, außergewöhnlich zu erscheinen; heute ist es seine Lebensart, sein Wesen.“ Zitiert nach Hildebrand, 1942, S. 43. und Börsch-Supan, 1987, S. 265f.

⁸⁶² Baumstark, 1990, S. 95.

⁸⁶³ Dollinger, 1986, S. 34.

⁸⁶⁴ Schoeps, 1967, S. 64.

⁸⁶⁵ Zitiert nach Schoeps, 1967, S. 62.

⁸⁶⁶ Ebenda, S. 64.

⁸⁶⁷ Baumgart, 1987, S. 13f.

schlesische Fürstentümer. Doch genügt ihm dieser Anspruch nicht, er will Tatsachen schaffen und so überschreiten seine Truppen ohne Kriegserklärung am 13. Dezember 1740 die Grenzen und rücken in Schlesien ein.⁸⁶⁸ Der erste Schlesische Krieg beginnt, er endet 1742 auf für Friedrich überaus günstige Weise – Schlesien bleibt preußisch.⁸⁶⁹

Der neue Preußenkönig wird in Europa, trotz glänzender Siege, auf politischer Ebene wenig geschätzt. Man wirft ihm sogar in den eigenen Reihen, aufgrund seines beispiellosen Vorgehens in Schlesien, Heimtücke vor.⁸⁷⁰ Noch während des Krieges erklärt sich Friedrich seinem Freund und Sekretär Charles Jordan: „Die Ruhmsucht hat mich den Freuden der Ruhe entrisen; die Genugtuung, meinen Namen in den Zeitungen und dann in der Geschichte zu sehen, hat mich verführt.“⁸⁷¹ Später begründet er sein Vorgehen: „Der Besitz schlagkräftiger Truppen, eines wohlgefüllten Staatsschatzes und eines lebhaften Temperaments: das waren die Gründe, die mich zum Krieg entschieden.“⁸⁷²

Während sich Preußen aus den kriegerischen Handlungen zurückzieht, wird der Österreichische Erbfolgekrieg fortgesetzt und Erzherzogin Maria Theresia kann wieder und wieder Erfolge erzielen. Friedrichs zunehmende Sorge, den errungenen Besitz zu verlieren, lässt ihn 1744 erneut in den Krieg eintreten. Am 16. September 1744 erobern seine Truppen Prag. Der zweite Schlesische Krieg beginnt, er endet ein Jahr später am 25. Dezember 1745 mit dem Ergebnis, dass Schlesien bei Preußen bleibt und Friedrich den Gemahl Maria Theresias als Kaiser anerkennt.

In Berlin wird der Preußenkönig zum ersten Mal als „der Große“ bezeichnet, außenpolitisch sehen ihn insbesondere die ihn umgebenden Mächte jedoch als Bedrohung.⁸⁷³ Friedrichs „Politisches Testament“ von 1752 sorgt zusätzlich für Verunsicherung.⁸⁷⁴ So schließen sich in den

Zum politischen Verhältnis Preußens zu Österreich vor dem Thronwechsel vgl. auch Ziekursch, 1904, S. 14.

⁸⁶⁸ Schoeps, 1967, S. 64f.

⁸⁶⁹ Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 127.

⁸⁷⁰ Schoeps, 1967, S. 65.

⁸⁷¹ Die Erklärung gibt Friedrich am 3. März 1741 ab. Zitiert nach Sagave, 1987, S. 24.

⁸⁷² Zitiert nach Schoeps, 1967, S. 66. dazu auch Baumstark, 1990, S. 95.

⁸⁷³ Schoeps, 1967, S. 68f.

⁸⁷⁴ In dem Testament heißt es unter anderem: „Von allen Provinzen in Europa gibt es keine, die besser zu unserem Staat passten als Sachsen, Polnisch-Preußen und Schwedisch-

folgenden Jahren Russland, Frankreich und Kursachsen gegen Preußen zusammen. Friedrich, lediglich von England unterstützt, sieht sich eingekreist und führt 1756 den Präventivschlag, mit dem der Siebenjährige Krieg beginnt. Sein ungewöhnliches strategisches Vorgehen auf dem Schlachtfeld begründet eine neue Epoche der Kriegskunst.⁸⁷⁵ Schließlich bilden Frankreich, Österreich, Russland und Schweden durch das „renversement des coalitions“ eine Allianz gegen Preußen und dringen auf die Korrektur der Grenzen und den Abzug Preußens aus Sachsen. Als letzte Maßnahme wird die vollständige Eliminierung des preußischen Staates mithilfe des Reichsexekutionskriegs beschlossen.⁸⁷⁶ Dazu kommt es allerdings nicht mehr. Nach dem plötzlichen Tod der Zarin Elisabeth im Januar 1762 und durch das zunehmende Desinteresse Frankreichs an einem Krieg auf dem Kontinent, bricht die Koalition auseinander und Preußen geht nach außen unbeschadet aus dem Krieg hervor.⁸⁷⁷ Am 15. Februar 1763 schließen die Parteien den Frieden von Hubertusburg. Preußen steigt in die Reihe der europäischen Großmachtstaaten auf und wird neben Österreich zweite Macht im Reich.⁸⁷⁸ Erst fünfzehn Jahre später, 1778 greift Friedrich ein letztes Mal zu den Waffen und kommt Bayern im so genannten „Kartoffelkrieg“ gegen die Annexionsabsichten Kaiser Josephs II. zu Hilfe.⁸⁷⁹

„Der unerwartet glückliche Ausgang des Siebenjährigen Krieges hatte Friedrichs Ruhmessucht endgültig gestillt.“ Er kehrt äußerlich gealtert, nach Berlin zurück.⁸⁸⁰ Huldigungen lässt er nicht zu, den Prunkwagen verweigert, die Glückwunschsprache einer Deputation von Landräten

Pommern, weil alle drei ihn abrunden. [...] Sachsen indessen wäre die nützlichste [...].“ Zitiert nach Dietrich, 1986, S. 368 f.; Vgl. auch das Testament von 1768, ebenda S. 659. In dem Politischen Testament von 1768 zeigt sich zudem, dass Friedrich Norddeutschland völlig aus dem Reich loslösen und ein eigenständiges gründen will. Vgl. Schoeps, 1967, S. 95.

⁸⁷⁵ Ebenda, S. 70f.

⁸⁷⁶ Fellmann, 1990, S. 13. Vgl. dazu auch Baumstark, 1990, S. 95.

⁸⁷⁷ Menzhausen, 1990, S. 12. dazu auch Baumstark, 1990, S. 95. und Czok, 2006, S. 87. Näheres zu den Umständen des Endes der Koalition gegen Friedrich II. findet sich bei Glaser, 1992, S. 44.

⁸⁷⁸ Schoeps, 1967, S. 78, 80. Vgl. auch Kremeier, 2006, S. 402. und Baumstark, 1990, S. 95.

⁸⁷⁹ Der „Kartoffelkrieg“ dauert von 1778 bis 1779. Vgl. Schoeps, 1967, S. 96.

⁸⁸⁰ Campe, 1958, S. 11.

unterbricht er, sie sollen ihm zügig mitteilen, was für den Wiederaufbau erforderlich sei. Kurze Zeit später ist er auf Inspektionsreise.⁸⁸¹

Zwischen diesen nun jährlich stattfindenden Reisen wohnt der König hauptsächlich in seinem geliebten, von 1745 bis 1747 nach seinen persönlichen Bedürfnissen und Wünschen gebauten Schloss Sanssouci.⁸⁸² In den ersten Jahren bestimmen intime, geistreiche Abendgesellschaften Friedrichs „persönliches Glück und Lebensstil“.⁸⁸³ Ansonsten legt er wenig Wert auf prunkvolles Zeremoniell, Repräsentation und Etikette, vielmehr steht seine immer einfacher werdende Hofhaltung im krassen Gegensatz zu „den Gepflogenheiten zeitgenössischen Monarchentums“.⁸⁸⁴

Wie schon in den Zwischenzeiten der vorangegangenen Kriege treibt er den Aufbau und die Weiterentwicklung seines Landes voran. Kriegsschäden gilt es zu beseitigen, die Wirtschaft zu fördern, die Steuer zu reformieren und Europa davon zu überzeugen, dass es Preußen gut geht.⁸⁸⁵ Um Letzteres zu erreichen wird nach dem Umbau des Stadtschlusses in Potsdam nun unter anderem der Bau des Neuen Palais’ in Potsdam durchgeführt.⁸⁸⁶ Darüber hinaus lässt Friedrich das Opernhaus in Berlin bauen und Erweiterungen an Schloss Charlottenburg und Monbijou vornehmen.⁸⁸⁷

Die Maßnahmen zur Förderung seines Landes sind vielfältig. So wird das Rechtssystem umgestaltet, das Manufakturwesen unterstützt und das Schul- und Bildungswesen im Sinne des aufgeklärten Absolutismus reformiert.⁸⁸⁸ Zahlreiche Dörfer werden für sich neu ansiedelnde Bevölkerung geschaffen. Offizierskorps und Berufsbeamtentum werden staatstragender und repräsentativer Berufsstand, allerdings behält man die

⁸⁸¹ Schoeps, 1967, S. 80f.

⁸⁸² Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 127f.

⁸⁸³ Schoeps, 1967, S. 69.

⁸⁸⁴ Campe, 1958, S. 11.

Zur Veränderung in der Hofhaltung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in Preußen vgl. auch Dinges, 1992, S. 65.

⁸⁸⁵ Campe, 1958, S. 11. dazu auch Schoeps, 1967, S. 82.

⁸⁸⁶ Die Umgestaltung des Stadtschlusses dauert von 1745 bis 1751, die am Neuen Palais von 1763 bis 1769. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 127f.

⁸⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸⁸ „In den Gerichtshöfen sollen die Gesetze sprechen, und der Herrscher soll schweigen“. Vgl. Politisches Testament Friedrich II. von 1752, zitiert nach Volz 1913, Bd. 7, S. 118.; dazu auch Birtsch, 1987, S. 40, 42f. und Schoeps, 1967, S. 69, 83ff.

traditionelle Ständeordnung als solche bei.⁸⁸⁹ Weitgehende religiöse Toleranz für viele der in Preußen ansässigen Konfessionen ist dem König wichtig, seiner Meinung nach habe der Staat als Schutzherr der Parität über den Religionen zu stehen.⁸⁹⁰

Durch sein Beispiel wird Friedrich II. zum maßgeblichen Vorbild für viele europäische Fürsten.⁸⁹¹

Friedrich macht es sich zur Aufgabe, alle Angelegenheiten des Staates selbst zu regeln und zu verwalten. Unterstützt wird er lediglich von seinem Sekretär Eichel, der allein die gesamte politische Korrespondenz führt. Hingegen werden die Minister zu bloßen „Befehlsempfängern“ degradiert. Als Eichel 1768 stirbt, wird er nicht ersetzt. Friedrichs Regierung „überfordert das königliche Amt“.⁸⁹² Vielen wird mit den Jahren klar, dass Preußen gravierende Veränderungen benötigt, zu denen der König nicht mehr bereit ist. Sein „Großmachtgeiz“ und die ungeheuer große Armee überfordern ihrerseits die Kräfte des Landes.⁸⁹³ Getrieben von „Menschenverachtung, Pessimismus und Skepsis“⁸⁹⁴ seiner Umgebung gegenüber, behält Friedrich jedoch alle Entscheidungen für sich und zieht sich mehr und mehr zurück. So sind seine letzten Lebensjahre geprägt von Einsamkeit, Zynismus und Resignation. Seine Hunde werden zu seinen einzigen Begleitern.⁸⁹⁵

Friedrich II. stirbt am 17. August 1786 allein in Anwesenheit eines Dieners in Sanssouci. Zunächst wird er in der Gruft der Potsdamer Garnisonskirche beigesetzt. Heute ruht er, seinem Wunsch gemäß, zusammen mit seinen Hunden auf der obersten Terrasse von Sanssouci.⁸⁹⁶

In Preußen sind die Reaktionen verhalten. Mirabeau fasst zusammen: „Es herrscht Totenstille, aber keine Trauer; man zeigt sich benommen ohne Kummer. Man sieht in kein Gesicht, das nicht den Ausdruck von

⁸⁸⁹ Schoeps, 1967, S. 83f, 94f.

⁸⁹⁰ Sagave, 1987, S. 21.

Die Juden bleiben jedoch ausgeschlossen. Vgl. Schoeps, 1967, S. 87. und Birtsch, 1987, S. 45.

⁸⁹¹ Einer seiner vielen Bewunderer ist Maximilian III. Joseph von Bayern, der sich an den Reformen orientiert. Vgl. Schmid, 1991, S. 68ff.

⁸⁹² Schoeps, 1967, S. 89f, 91. dazu auch Birtsch, 1987, S. 46.

⁸⁹³ Schoeps, 1967, S. 97f.

⁸⁹⁴ Ebenda, S. 92.

⁸⁹⁵ Ebenda.

⁸⁹⁶ Schoeps, 1967, S. 92, 97.

Erleichterung, von Hoffnung trüge. Kein Bedauern wird laut, man hat keinen Seufzer, kein lobendes Wort. [...] Alle Welt wünschte sich das Ende herbei – alle Welt beglückwünscht sich.“⁸⁹⁷

In der Betrachtung der zahllosen Darstellungen von Friedrichs Charakter zeigen sich enorme Gegensätze, eine Tatsache, die sich auch in der Lebenseinstellung und -führung Friedrichs selbst wieder findet.⁸⁹⁸ Eine Einschätzung erschwert zusätzlich die ihm schon früh von Zeitgenossen nachgesagte Verstellungskunst und sein verschlossener Charakter.⁸⁹⁹ Auf der einen Seite stehen aus der Kronprinzenzeit Friedrichs humanitäre Gedanken im Sinne der Frühaufklärung, auf der anderen seine skrupellose, kompromisslose Machtpolitik als König.⁹⁰⁰ Ihm werden zynische Spottlust, Menschenverachtung und Geringschätzung zugeschrieben.⁹⁰¹ Er selbst attestiert sich ruhsüchtige Unbedachtheit im Hinblick auf sein Vorgehen im Österreichischen Erbfolgekrieg.⁹⁰² Dagegen stehen seine eigenen Aussagen hinsichtlich Herrschertugenden und das Zurückstellen seiner Neigungen zugunsten seiner Pflichten.⁹⁰³ In einem Brief an seine Schwester Wilhelmine von 1756 nennt er sich „Philosoph aus Neigung, Staatsmann aus Pflicht“.⁹⁰⁴ Seiner Überzeugung nach hat der Mensch „die Bestimmung, für das Wohl der Gesellschaft zu wirken, deren Glied er ist.“⁹⁰⁵

Friedrichs Äußeres wird in vielen Berichten von Zeitgenossen geschildert. Aus der Rheinsberger Zeit berichtet Freiherr von Bielefeld, er

⁸⁹⁷ Zitiert nach Giersberg, 1986, S. 3.

Darüber hinaus berichtet Graf Rumanzow vom Todestag Friedrichs II.: „das Bedauern scheint äußerst gering zu sein. Auch über die Gleichgültigkeit der Truppen war ich aufs höchste erstaunt.“ Nach seinem Bericht im ehemaligen Hauptarchiv des Ministeriums der Auswärtigen Angelegenheiten in Moskau. Zitiert nach Volz, Friedrich der Große im Spiegel seiner Zeit, 1926, Bd. 3, S. 256.

⁸⁹⁸ Schoeps, 1967, S. 100.

⁸⁹⁹ Baumgart, 1987, S. 5.

⁹⁰⁰ Schoeps, 1967, S. 92. Vgl. dazu auch Giersberg, 1986, S. 17. und Vogtherr, 2006, S. 89.

⁹⁰¹ In der Literatur finden sich zahllose Hinweise auf Friedrichs Menschenverachtung. Einige anschauliche Beispiele für seine Behandlung ihm unterstellter Militärs beziehungsweise der systematischen Verfolgung des sächsischen Ministers und Grafen Brühl schildern Ziekursch, 1904, S. 161. und Menzhausen, 1990, S.12. sowie Hahnke, 1848, S. 74.

⁹⁰² Sagave, 1987, S. 24. dazu auch Schoeps, 1967, S. 66. sowie Fest, 1983, S. 161.

⁹⁰³ Volz, 1913, Bd. 7, S. 118. Vgl. dazu auch Czok, 1989, S. 162.

⁹⁰⁴ Hein, 1914, Bd. 1, S. 304.

⁹⁰⁵ Aus dem Testament Friedrichs II. von 1758. Vgl. Oeuvres de Frédéric le Grand, Bd. VI, S. 215. Zitiert nach Sagave, 1987, S. 26f.

habe keine bemerkenswerte Statur, doch „seine Gesichtszüge sind höchst angenehm, mit geistvollem, noblen Ausdruck [...]. Ein Pariser Geck würde seine Frisur nicht mögen, aber sein glänzendes braunes, nachlässig gelocktes Haar harmoniert sehr gut mit seinem ganzen Gesicht. Seine großen blauen Augen haben gleichzeitig etwas Strenges, Sanftes und Gnädiges.“⁹⁰⁶ Christoph Ludwig von Seckendorffs Bericht fügt hinzu, Friedrich „sieht ins hannoversche Haus, trägt eigene Haare, sieht ziemlich männlich aus, doch schlaff. Ist schlechter Reiter und Jäger; zum Ersatz liebt er die Lektüre, die Musik, die Pracht und gut Essen und Trinken.“⁹⁰⁷ Nach der Regierungsübernahme schildert August Wilhelm von Schwicheldt: „Wenn er lachet, so nimmt sein Mund eine Freundlichkeit an, die auch dem schüchternsten Menschen ein Hertz machet, sich freimüthig mit ihm zu unterreden. [...] Dadurch, daß sich der König im härtesten Winter, wie in heißesten Sommer-Tagen allem Ungemache der Luft und Witterung bloß stellet, ist im Gesichte die Farbe gantz braun und verbrannt, und die Haut verhärtet worden. Nur seine Hände sind noch sehr zart und weiß; und es scheint, als ob der König sich selber damit gefalle [...] Als der König noch Cron-Prinz gewesen, soll er ungemein prächtig in Kleidung einher gegangen sein. Ich habe ihm aber keine andere angesehen, als die uniforme seines Leib Regiments; und dabei einen Huth mit einer gildenen Borte und weißen Straußfeder [...]. Nur die Bein-Kleider trug er [...] alle Zeit von schwarzem Sammt.“⁹⁰⁸ 1785 hat schließlich der französische Gesandte Graf Ludwig Philipp von Segur Gelegenheit, über den König zu berichten: „[...] gleichsam niedergebeugt unter der Last seiner Lorbeern und seiner langen Mühen. Sein blauer

⁹⁰⁶ „He is not of a remarkable stature; [...] His features are highly pleasing, with a sprightly look and a noble air [...]. A petit maître of Paris wou[ld] not perhaps admire his Frisure; his hair however is of a light brown, carelessly curl[e]d, but well adapted to his countenance. His large blue eyes have at once something severe, soft, and gracious.“ Vgl. Bielfeld, 1768, S. 37. Bielfeld kennt Friedrich seit dessen Aufnahme in den Freimaurerorden und ist Gast in Rheinsberg.

⁹⁰⁷ Seckendorff weilt zwischen 1733 und 1737 als kaiserlicher Geschäftsträger am preußischen Hof. Der Bericht folgt auf seine Rückkehr nach Wien. Vgl. Seckendorff, 1811, S. 206. Zitiert nach Koser, 1897, S. 90.

⁹⁰⁸ Der Hannoveraner August Wilhelm von Schwicheldt hat als Vertreter des diplomatischen Corps Gelegenheit, Friedrich zu sehen. Er fasst Anfang 1742 für König Georg II. von England und Hannover die „Anmerkungen über den Charakter und die Gemüths Beschaffenheit verschiedener an dem preußischen Hofe sich enthaltenden Personen, aus eigener Erfahrung entworfen“. Zitiert in Grünhagen, 1875, S. 611f.

Rock, alt und abgenutzt wie sein Körper, seine langen Stiefel, die hinaufreichen bis übers Knie, seine mit Schnupftabak bedeckte Weste bildeten ein seltsames aber imposantes Ganze. An dem Feuer seiner Augen erkannte man, daß er in allen wesentlichen Dingen nicht alt geworden war [...].⁹⁰⁹

3.1.2 Antoine Pesne

Antoine Pesne wird am 23. Mai 1683 als Sohn des Porträtisten und „adjoint à professeur“ der Académie de Saint Luc, Thomas Pesne, und Hélène de Lafosse in Paris geboren.⁹¹⁰

Nachdem Pesne zunächst bei seinem Vater in die Lehre geht, wo er sich als überaus talentiert erweist, übernimmt Charles de Lafosse, ein Onkel der Mutter, seine Ausbildung.⁹¹¹ Selbst Schüler und Nachfolger von Le Brun als Hofmaler Ludwigs XIV. sowie Direktor der Pariser Akademie,⁹¹² übt er nachhaltigen Einfluss auf seinen jungen Verwandten aus und macht ihn mit der vor allem von Largillière und Rigaud geprägten Porträtmalerei Frankreichs vertraut.⁹¹³

Am 1. September 1703 gewinnt Pesne den Rompreis der Pariser Akademie, der ihm jedoch wenig später wieder „wegen Unzulänglichkeit aller hierzu eingereichten Arbeiten“ aberkannt wird.⁹¹⁴ Dennoch begibt er sich 1705 für fünf Jahre nach Italien, wo er bis auf kurze Besuche in Rom und Neapel in Venedig weilt. Hier wird er schließlich Schüler von Andrea Celesti, der ihm nicht nur selbst als Vorbild dient, sondern ihm auch das Kopieren von Werken Tizians und Veroneses beziehungsweise dessen

⁹⁰⁹ Der französische Gesandte Graf Ludwig Philipp von Segur erhält am 29.01.1785 eine Audienz bei Friedrich II. In seinen Memoiren schildert er seine Eindrücke. Vgl. Segur, 1826, II., S. 120ff. Buch XXI, Kap. 8. Zitiert nach Koser, 1897, S. 100.

⁹¹⁰ Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 15. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 11. und Michaelis, 2003, S. 11.

Abweichend nennt Oesterreich 1684 als Geburtsjahr des Malers. Vgl. Oesterreich, 1761, S. 44.

Abweichend geben Humbert und Falbe den 25. Mai als Geburtstag Pesnes an. Vgl. Humbert und Falbe, 1768, S. 70.

⁹¹¹ Humbert und Falbe, 1768, S. 70. Vgl. dazu auch Servières, 1911/12, S. 58. und Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 21.

⁹¹² Oesterreich, 1761, S. 44. Vgl. dazu auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 15.

⁹¹³ Von beiden Malern ist ein Großteil des späteren Werkes des Malers abhängig. Vgl. Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 18f. Vgl. dazu auch Colombier, 1958, S. 38. und Michaelis, 2003, S. 7.

⁹¹⁴ Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 15. Vgl. auch Michaelis, 2003, S. 11.

Schule nahelegt.⁹¹⁵ Darüber hinaus lernt er die Bildniskunst Fra Vittore Ghislandis kennen.⁹¹⁶ Diese Ausbildung führt dazu, dass ein Großteil von Pesnes späterem Werk auf französische und venezianische Vorbilder zurückzuführen ist. Celesti selbst übt besonders hinsichtlich der Farbverwendung und der Darstellung von Helldunkel sowie „stofflicher Intensität“ nachhaltigen Einfluss auf den jungen Pesne aus.⁹¹⁷ „Beide bevorzugen helle Blau-, Rot- und Gelbtöne sowie Weiß im Kontrast zu tief braunroten Schatten.“⁹¹⁸ Hier entsteht die Grundlage für das für Pesne später typische Kolorit von warmen Farben neben pastellartigen Tönen.⁹¹⁹

Indem sich Pesne an seine Lehrer und Vorbilder hält, eignet er sich in Italien einen Stil an, der der Mode der Zeit entspricht. Er vermischt sowohl flämisch-holländische als auch neapolitanisch-venezianische Elemente. Es gelingt ihm, seinen Dargestellten „eine Grazie zu verleihen, die von dem rein Genremäßigen oder Allegorischen des 17. Jahrhunderts zur literarischen Geistigkeit der Rokoko-Epoche hinüberleitet“ und zeichnet sich so als eigenständiger Künstler einer neuen Zeit aus.⁹²⁰

1708 malt Pesne das Bildnis des preußischen Gesandten Baron von Kniphausen und zeigt sich damit „auf der Höhe der Bildniskunst, wie sie dem Repräsentationsbedürfnis der in jener Zeit emporkommenden deutschen Königshöfe entsprach“.⁹²¹ Als Friedrich I. von Preußen das Werk sieht, findet er so großen Gefallen daran, dass er den gerade fünfundzwanzigjährigen Pesne an den Hof nach Berlin beruft.

Für Pesne kommt diese hohe Auszeichnung scheinbar sehr gelegen. Seine schnelle Zusage wirkt fast so, als habe er, „des wahren Gewichtes seiner vielfältigen Begabung selbst noch ungewiß, die Annahme einer gesicherten Position dem Wettkampf mit bestimmteren Talenten im freien

⁹¹⁵ Keine der Kopien ist erhalten. Vgl. Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 11.

⁹¹⁶ Humbert und Falbe, 1768, S. 70f. Vgl. dazu auch Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 17.

⁹¹⁷ Oesterreich, 1761, S. 44. Vgl. dazu auch Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 15f. und Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 11.

⁹¹⁸ Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 11.

⁹¹⁹ Michaelis, 2003, S. 26.

⁹²⁰ Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 17.

⁹²¹ Laut Poensgen sind in dem Bildnis „Rückgriffe auf Rubens, van Dyck und die ihnen in der Bildnisauffassung folgenden Holländer [...] darin ebenso zu finden, wie Anklänge an die venezianischen Meister von Tizian bis Tiepolo“. Vgl. Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 16f. Oesterreich setzt das Porträt hinsichtlich seiner künstlerischen Qualität sogar den Arbeiten Veroneses, Rubens und van Dycks gleich. Vgl. Oesterreich, 1761, S. 46.

Schaffen vorgezogen.“⁹²² Tatsächlich schätzt Pesne seine Begabung nicht sehr hoch ein und bleibt sein Leben lang „nimmer zufrieden mit sich selbst, so geschickt er auch war, andere über ihre Erwartung zu befriedigen“.⁹²³ Er „glaubte [...] nicht der vollkommene Meister in seiner Kunst zu seyn, der er doch in der That war.“⁹²⁴ Pesnes Bescheidenheit hinsichtlich seines Könnens ist nicht das einzige immer wieder erwähnte Persönlichkeitsmerkmal. Er gilt zudem als liebenswürdig, lebenslustig, geistvoll und tüchtig.⁹²⁵

Noch in Rom heiratet er am 5. Januar 1710 die in Neapel geborene dreizehnjährige Ursule-Anne Dubuisson, Tochter des Blumenmalers Jean-Baptiste Gayot Dubuisson. Mit deren Eltern, ihren drei jüngeren Brüdern und dem sich zudem anschließenden Blumenmaler Etienne Page, macht er sich schließlich auf den Weg in seine neue Heimat Brandenburg.⁹²⁶

In Berlin angekommen sieht er sich schnell einem völlig anderen, trotz der repräsentativen Hofhaltung Friedrichs I., wesentlich reduzierten künstlerischen Umfeld ausgesetzt als zuvor in Paris oder Venedig.⁹²⁷ Der Große Kurfürst hatte die Schlösser weitgehend mit niederländischen und flämischen Werken ausgestattet und auch unter König Friedrich I. prägen eher niederländische und englische Vorbilder die Kunst. Karl Aemil und Friedrich Wilhelm Weidemann sind die bevorzugten Porträtmaler am Hof.⁹²⁸

Für Pesne bedeutet das vor allem die Gelegenheit, sich mit einer anderen Kunst auseinanderzusetzen als bisher,⁹²⁹ und ihre Anregungen

⁹²² Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 17.

⁹²³ Oesterreich, 1761, S. 47. Vgl. dazu auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 15.

⁹²⁴ Oesterreich, 1761, S. 47.

⁹²⁵ Ebenda, S. 48. Vgl. dazu auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 15ff. und Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 7.

⁹²⁶ Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 16ff. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 11.

Humbert und Falbe geben zusätzlich noch zwei Schwestern der Braut an, die ebenfalls mit nach Berlin gingen. Vgl. Humbert und Falbe, 1768, S. 71.

⁹²⁷ Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 15.

⁹²⁸ Ders., 1966, S. 21.

Beide Maler üben auf Pesne keinerlei nachweisbaren Einfluss aus, allerdings scheint Pesne seinerseits solchen auf das Werk Weidemanns genommen zu haben. Vgl. Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 80.

⁹²⁹ Pesne lernt die Gemälde und Zeichnungen Gédéon Romandons kennen, die ihm so gut gefallen, dass er sie zu sammeln beginnt. Vgl. Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 79.

dann auch verstärkt in seine Arbeiten zu integrieren.⁹³⁰ Besonders seine Genrebilder und Porträts von Personen fern des Hofes „lassen den Eindruck, den die niederländischen Gemälde auf ihn gemacht haben, deutlich verspüren“.⁹³¹ Allerdings sind es die höfischen Porträts, die Pesne nach seiner Ankunft fertigt, die den König veranlassen, „ihn des Charakters seines ersten Hofmalers“ für würdig zu befinden.⁹³² Mit seiner Berufung werden neue Maßstäbe gesetzt und ein modernerer Porträtstil hauptsächlich französisch-venezianischer Prägung in Berlin eingeführt.⁹³³

Nach dem Tod des Hofmalers Augustin Terwesten im Jahre 1711, erhält Pesne dessen Besoldung von 1200 Talern.⁹³⁴ In der Bestallungsurkunde des Königs heißt es, der Maler solle „insonderheit für unss allein und sonst niemand, es wäre denn mit unserer Special-Permission, in fresco, Tempera oder auf Leinwand“ malen.⁹³⁵ Pesne soll also nicht nur als Porträtist, sondern auch für die Ausstattung von Schlössern tätig werden. Gleichzeitig wird sein Auftraggeberkreis begrenzt, der nun an die Zustimmung des Königs geknüpft ist.⁹³⁶

Als Friedrich I. am 25. Februar 1713 stirbt und sein Sohn als Friedrich Wilhelm I. die Regierung übernimmt, erfolgen durchgreifende Reformen, die zur Folge haben, dass als eine der ersten die Förderung der Künste eingestellt wird. Die meisten Künstler verlassen daraufhin den Hof, viele sogar das Land.⁹³⁷ Pesnes eigener Schwiegervater geht nach Dresden.⁹³⁸ Er selbst jedoch bleibt in Berlin. Seine Gründe sind heute nur schwer nachzuvollziehen, zumal die Auftragslage zunächst immer schwieriger

⁹³⁰ So lässt sich Pesne unter anderem von Vaillant, Coxie, Terwesten und Leygebe, anregen. Persönlich konnte er allerdings nur noch Terwesten kennen lernen. Vgl. Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 79. Vgl. dazu auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 26.

⁹³¹ Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 79. Vgl. dazu auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 20.

Pesne bewundert insbesondere Rembrandt und orientiert sich vor allem gegen Ende seiner eigenen Schaffenszeit an dessen Malstil. Vgl. Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 18.

⁹³² Oesterreich, 1761, S. 45.

⁹³³ Börsch-Supan, 1966, S. 21f. Vgl. dazu auch ders., Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 6.

⁹³⁴ Klausmann, 1886, S. 70. Vgl. dazu auch Bartoschek, Antoine Pesne, 1999, S. 8.

⁹³⁵ Zitiert nach Eckardt, 1985, S. 3.

⁹³⁶ Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 12.

⁹³⁷ Ebenda, S. 15.

⁹³⁸ Bartoschek, 1985, S. 37.

und sein Gehalt auf die Hälfte reduziert wird. Zudem wäre es für ihn wohl ein Leichtes gewesen, ebenfalls nach Sachsen zu gehen, da August II. erst 1715 mit Louis de Silvestre einen adäquaten Hofmaler findet.⁹³⁹

Der neue König hat kaum Interesse an Pesnes Kunst, nutzt ihn aber als Unterstützung für seine eigenen Malversuche.⁹⁴⁰ Erst sechzehn Jahre nach seinem Regierungsantritt lässt er sich von ihm porträtieren. Ihm wichtige Aufträge, wie die Porträtgalerien seiner Offiziere und der Langen Kerls, vergibt er an Maler wie Friedrich Wilhelm Weidemann, Georg Lisiewski oder Johann Harper. Ein Grund hierfür mag Pesnes künstlerische Eigenheit sein.⁹⁴¹ So kommt seine „verbindliche Art, Gefühle zu wecken [...] besser in Bildnissen von Damen als solchen von Herren zur Geltung“. Darüber hinaus ist der König „in seiner geraden, einfachen, soldatisch-harten und pietistisch-frommen Denkungsart mißtrauisch gegen die verfeinerte Kultur Frankreichs“ eingestellt.⁹⁴² Seinen Ansprüchen genügt die „Kargheit eines im Handwerklichen befangenen Stils“, der für die Offiziersgalerien kennzeichnend und von dem „in den eigenhändigen Werken Pesnes kaum etwas zu spüren“ ist.⁹⁴³ Dass der König Pesne dennoch in seinen Diensten behält, liegt zum einen an der Fürsprache der Königin zum anderen aber auch an Pesnes qualitativen Fähigkeiten als Maler, besonders von repräsentativen höfischen Porträts.⁹⁴⁴ Aus diesen Gründen ist es wohl auch er, der 1716 entsandt wird, um Zar Peter den Großen, der in Havelberg weilt, zu porträtieren.⁹⁴⁵ Der Soldatenkönig ist sich außerdem sehr wohl bewusst, dass er mit Pesne einen „seinen Wünschen gefügigen, dabei aber trotzdem auf der Höhe gesellschaftlicher Konvention bleibenden Darsteller seines monarchischen Kreises“ und einen Künstler von europäischem Rang beschäftigt, wodurch seinem Hof etwas von dem Glanz der Regierungszeit Friedrichs I. erhalten bleibt.⁹⁴⁶

⁹³⁹ Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 15.

⁹⁴⁰ Hürlimann, 1933, S. 69.

⁹⁴¹ Der König vergibt insgesamt nur wenige Aufträge an Pesne, vermutlich nur solche „innerhalb der durch das Jahresgehalt als Hofmaler gegebenen Grenzen.“ Vgl. Bartoschek, 1985, S. 37.

⁹⁴² Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 14ff.

⁹⁴³ Bartoschek, 1985, S. 37.

⁹⁴⁴ Eckardt, 1985, S. 3.

⁹⁴⁵ Bartoschek, *Antoine Pesne*, 1999, S. 10.

⁹⁴⁶ Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 20f.

Mit der Zeit erweist sich Pesnes Entscheidung, trotz der veränderten Umstände in Berlin zu bleiben, als richtig. Königin Sophie Dorothea wird zu einer seiner größten Auftraggeberinnen. Sie wendet sich schon kurz nach Pesnes Ankunft an ihn und schafft sich nach ihrem Regierungsantritt in Schloss Monbijou eine Art Nebenresidenz, in der „Künstler und Geistliche, Gelehrte und Kunsthandwerker aller Art“ zusammentreffen.⁹⁴⁷ Sie beauftragt Pesne mit der Fertigung einer Porträtgalerie und bietet so „dem gerade von ihr offenbar sehr geschätzten französischen Hofmaler [...] ein umfangreiches Arbeitsfeld.“ Pesne ist sogar genötigt, Gehilfen einzustellen, um die Fülle der Arbeit bewältigen zu können.⁹⁴⁸ Als die Königin wenige Wochen vor dem Maler im Jahr 1757 stirbt, hinterlässt sie in Monbijou und im Berliner Schloss über hundert Werke seiner Hand.⁹⁴⁹ Auch ihre Tochter Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, schätzt den Hofmaler sehr. Sie gibt bei Pesne Bildnisse fast aller Familienangehörigen für eine Galerie in Bayreuth in Auftrag.⁹⁵⁰

Doch nicht nur die Aufgaben des Herrscherhauses nehmen Pesnes Zeit und Kunstfertigkeit in Anspruch. Da Friedrich Wilhelm I. ihm größere Freiheiten in der Wahl der Auftraggeber einräumt, wenden sich auch immer häufiger Adel und Bürgertum an ihn.⁹⁵¹ Außerdem erhält er die Erlaubnis zu reisen. So wird er 1715 für den Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, 1718 und 1728 für August II. in Dresden tätig. 1720 nimmt ihn die Pariser Akademie als Mitglied auf und er reist über Hannover nach Paris.⁹⁵² Wohl durch Vermittlung Königin Sophie Dorotheas, die die Schwester des englischen Königs ist, bricht er drei Jahre später nach London auf, wo er Porträts der Kinder des Königshauses malt. Schließlich kehrt er im Frühjahr 1724 über Paris nach Berlin zurück.⁹⁵³ Dort wird ihm am 29. November 1732 das „Praedikat als Direktor der Mahler- und Bildhauer-Kunstakademie“ verliehen.⁹⁵⁴

⁹⁴⁷ Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 12. Vgl. dazu auch Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 21.

⁹⁴⁸ Ebenda, S. 22.

⁹⁴⁹ Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 12.

⁹⁵⁰ Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 27.

⁹⁵¹ Bartoschek, 1985, S. 37.

⁹⁵² Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 16f.

⁹⁵³ Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 21. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 16f.

⁹⁵⁴ Michaelis, 2003, S. 12.

Im Laufe der Jahre entwickelt sich die Auftragsfülle, die Pesne zu bewältigen hat, mehr und mehr zur Massenproduktion.⁹⁵⁵ „Es gibt kaum einen der in monarchischen Zeiten führenden Namen preußischer Militär- und Verwaltungsgeschichte, der im Werkverzeichnis dieses Künstlers nicht vertreten wäre.“⁹⁵⁶ „Große Leichtigkeit im Produzieren verbunden mit einem Organisationstalent, das ihn nach dem Vorbild Rigauds zur Leitung einer großen Werkstatt mit vielen Schülern befähigte, gaben seinem Œuvre neben der Ausstrahlkraft der Qualität auch die der Quantität.“⁹⁵⁷ Mal wird von sechszwanzig, mal von achtunddreißig Schülern und Gehilfen berichtet, was Pesnes Werkstatt geradezu zu einer Privatakademie werden lässt.⁹⁵⁸ Die hier geschulten Maler, wenn auch keiner hinsichtlich seiner Qualität an die Kunstfertigkeit des Meisters heran reicht,⁹⁵⁹ werden später an verschiedensten Orten tätig.⁹⁶⁰

Die Fülle an Aufträgen, mangelnde künstlerische Vielfalt und das überaus strenge Regime Friedrich Wilhelms führen schließlich zu einem Wandel in Pesnes malerischem Stil. Die nach 1713 entstehenden Gemälde, hauptsächlich Porträts, werden zunehmend verhaltener in ihrer Farbigkeit, verlieren mehr und mehr an Schwung, wirken strenger und einförmiger.⁹⁶¹ Das ändert sich erst, als sich in den Dreißigerjahren die Einstellung des Soldatenkönigs zur Kunst wandelt, was sich auch an der steigenden Zahl an Aufträgen für sein eigenes Bildnis zeigt.⁹⁶² Allmählich

⁹⁵⁵ Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 22.

⁹⁵⁶ Ders., Vorwort, 1958, S. 11.

⁹⁵⁷ Börsch-Supan, 1966, S. 23.

Auch Colombier verweist auf die Ähnlichkeit in der Organisation des Werkstattbetriebes zwischen Rigaud und Pesne. Vgl. Colombier, 1958, S. 38.

⁹⁵⁸ Nicolai, 1786, S. 101. als Quelle abgedruckt bei Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 157-158, S. 157. Vgl. dazu auch Seidel, 1922, S. 186.

Unter anderem waren auch Pesnes Tochter, Henriette, sein Schwiegervater und seine Schwäger in seiner Werkstatt tätig. Vgl. Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 81f.

Einer der für Pesne selbst wohl bedeutendsten Schüler ist Johann Martin Falbe. Als Pesne im Sterben liegt, bittet er ihn, seine noch ausstehenden Gemälde zu vollenden. Vgl. Michaelis, 2003, S. 12.

⁹⁵⁹ Seidel, 1922, S. 195.

⁹⁶⁰ Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 25f.

⁹⁶¹ Oesterreich, 1761, S. 46. Vgl. dazu auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 23. und Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 16.

⁹⁶² Ders., 1981, S. 408f.

lässt er ein gewisses Maß an Prachtentfaltung zu, das der Kunst zugute kommt.⁹⁶³

Dieser Wandel wirkt sich auch positiv auf den ab 1734 erfolgenden Umbau von Schloss Rheinsberg zu einer Residenz für das Kronprinzenpaar aus, an dem Pesne beteiligt wird.⁹⁶⁴ Friedrich erhält hier nach langer Zeit die Möglichkeit, nach „seinen persönlichen Neigungen zu leben. Er war auf diesen Augenblick der Freiheit und Selbstständigkeit innerlich so sehr vorbereitet, dass er den neuen Lebensraum [...] aufs reichste zu erfüllen vermochte, sogleich auch darauf bedacht, ihn künstlerisch zu prägen.“⁹⁶⁵ Er nimmt erst Georg Wenzeslaus Freiherr von Knobelsdorff, der mit Pesnes und Friedrich befreundet ist, dann Pesne selbst in seine Dienste.⁹⁶⁶ Als Letzterer Friedrich am Geburtstag seiner Frau ein Bildnis der Königin Sophie Dorothea überbringt, löst er damit eine geradezu schwärmerische Verehrung für sich aus.⁹⁶⁷ Fortan ergehen an ihn verschiedenste künstlerische Aufgaben.⁹⁶⁸

Die Begeisterung Friedrichs für die französische Kunst und Kultur, die sich besonders auch nach seinem Regierungsantritt in allen Bereichen niederschlägt,⁹⁶⁹ spornen den Hofmaler an und reißen ihn mit. Gleichzeitig unterstützt er auch selbst die Entwicklung, indem er in Friedrich eine Bewunderung für seinen Freund Lancret und Watteau weckt.⁹⁷⁰ Dies führt dazu, dass Pesne, auf Betreiben Friedrichs, sich selbst mit deren Stil und Themengebieten beschäftigt. Die künstlerischen Ergebnisse dieser Auseinandersetzung dienen der Ausstattung der

⁹⁶³ Zu Friedrich Wilhelms Einstellung gegenüber den bildenden Künsten sowie deren Wandel in den Dreißigerjahren vgl. Bartoschek, 1985, S. 37. und Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 18.

⁹⁶⁴ Börsch-Supan, 1966, S. 23. Vgl. dazu auch ders., *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 19.

⁹⁶⁵ Kühn, 1958, S. 51.

⁹⁶⁶ Giersberg, 1999, S. 4.

⁹⁶⁷ So feiert Friedrich Pesnes Können in einer Ode. Diese ist abgedruckt bei Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 7f. Vgl. dazu auch Bartoschek, 1985, S. 38.

⁹⁶⁸ Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 25f. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 22.

Auch nach Friedrichs Regierungsantritt 1740 erhält Pesne zahllose Aufträge. „Die Harmonie der Rheinsberger Tage nie vergessend, wünschte er (Friedrich II.) sie in seine königlichen Wohnstätten übertragen zu sehen und wurde von Pesne in diesem Wunsche vollauf verstanden.“ Vgl. Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 28.

⁹⁶⁹ Ebenda, S. 25.

⁹⁷⁰ Colombier, 1958, S. 49. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 16, 19.

Schlösser.⁹⁷¹ Darüber hinaus wird Pesne wieder und wieder mit der Ausführung von Deckengemälden, Genrebildern, Tanz- und Theaterbildnissen beauftragt.⁹⁷² Diese neuen Herausforderungen verlangen von dem alternden Maler ein enormes Maß an Anpassungsfähigkeit und Einfühlungsvermögen, bewirken aber gleichzeitig, dass ein zunächst nur zögerlicher Wandel seines Malstils immer stärker zu Tage tritt.⁹⁷³ Von nun an lockert sich seine Handschrift, „der Pinsel setzt die Farbe oft in Tupfen auf“, die Palette wird heller, die Farben vielfältiger.⁹⁷⁴ Pesne entwickelt „eine erstaunliche, gleichsam einer künstlerischen Neugeburt entstammende Leuchtkraft der Farbe“. „Es ist das Kolorit des Rokoko schlechthin, das hier von ihm für Preußen geprägt“ wird.⁹⁷⁵ Auf diese Weise wird Antoine Pesne „zum Mitträger des neuen künstlerischen Aufschwungs am preußischen Hof“.⁹⁷⁶

Als der Österreichische Erbfolgekrieg nicht enden will, denkt Pesne verschiedene Male daran, Berlin zu verlassen und in seine Heimat zurückzukehren. 1743 schaltet sich schließlich Friedrich in dieses Vorhaben ein und bittet seinen Freund Jordan, Pesne von dieser, seiner Meinung nach unsinnigen Idee abzubringen.⁹⁷⁷ Drei Jahre später schenkt der König seinem Hofmaler ein Grundstück in Berlin und das Baumaterial für ein Haus.⁹⁷⁸ In dem auf Knobelsdorff verfassten Nachruf von 1753 erwähnt der König auch Pesne, nennt sein Kolorit verführerisch. Seine Farben hauchten einer stummen Leinwand Leben ein, so Friedrich.⁹⁷⁹

⁹⁷¹ Ebenda, S. 19.

⁹⁷² Hildebrand, 1942, S. 194. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 21f.

⁹⁷³ Bartoschek, 1985, S. 38. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 23.

⁹⁷⁴ Börsch-Supan, 1966, S. 23. und ders., *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 19.

⁹⁷⁵ Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 26.

„Die Frische, mit der Antoine Pesne den Flimmer eines Seidengewandes, die Zartheit weiblichen Fluidums, das Flockige einer gepuderten Frisur und den atmosphärischen Duft einer Landschaft zu erfassen vermochte, sucht gerade mit der für ihn charakteristischen psychischen Gewichtslosigkeit ihresgleichen.“ Vgl. Ebenda, S. 27f.

⁹⁷⁶ Kühn, 1958, S. 51.

⁹⁷⁷ „Tâchez de dissuader Pesne de son émigration. C'est un fou, qui va être payé, et qui après avoir habité trente années à Berlin, n'a pu encore se corriger de l'inconstance et de la légèreté de sa nation.“ Zitiert nach Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 32.

⁹⁷⁸ Ebenda.

⁹⁷⁹ „ce coloris séduisant, qui par une douce illusion, empiète sur les droits de la nature, en animant la toile muette“. Vgl. Friedrichs Gedächtnisrede auf den Tod Knobelsdorffs. Zitiert nach Ebenda.

Diese Gunstbeweise werfen allerdings ein verfälschendes Licht auf Friedrichs Beziehung zu Pesne. Mit den Jahren tritt eine immer stärkere Entfremdung des sich mehr und mehr von der Kunst zurückziehenden Königs zu seinen Künstlern ein, darunter auch zum Hofmaler.⁹⁸⁰ 1748 beruft Friedrich schließlich die Pariser Maler Blaise Nicolas Lesueur und Charles-Amedée-Philippe Vanloo als Hofmaler und beauftragt Pesne nur noch selten. Nach dem Tod von Pesnes Frau im gleichen Jahr und einem abgelehnten Gesuch um finanzielle Unterstützung reizt es den mittlerweile Fünfundsechzigjährigen erneut, nach Paris überzusiedeln.⁹⁸¹ Schließlich bleibt er jedoch in Berlin.

Auf die geringere Inanspruchnahme und Wertschätzung des Königs sowie wohl auch auf die schwierigen Jahre des Siebenjährigen Krieges hin verändert sich Pesnes Malstil ein letztes Mal. Er wird, die Gedanken der Aufklärung reflektierend, schlichter und ruhiger.⁹⁸² In den späten Bildnissen lässt er „den Stand der Dargestellten hinter ihrer Menschlichkeit“ zurücktreten.⁹⁸³

Antoine Pesne stirbt am 5. August 1757 in Berlin.⁹⁸⁴ Er wird auf eigenen Wunsch – obwohl katholischen Glaubens – neben seinem Freund Knobelsdorff in der Deutschen Kirche am Gendarmenmarkt beigesetzt.⁹⁸⁵ August Wilhelm von Preußen, ein Bruder des Königs, der ein „besonderer Gönner des berühmten Pesne“ war, diesen „oft in seiner Werkstatt besuchte, und stundenlang bei seiner Arbeit Gesellschaft leistete“,⁹⁸⁶ schreibt an seine Schwägerin, Wilhelmine von Hessen-Kassel: „Der arme Pesne ist tot. Damit sind die Künste in Berlin begraben.“⁹⁸⁷

3.1.3 Die weiteren Porträtisten

Friedrich und Elisabeth Christine sind von zahlreichen Künstlern porträtiert worden. Keiner von ihnen hat jedoch auch nur einen ähnlich bedeutenden Einfluss auf ihre Porträtmalerei gewinnen können wie

⁹⁸⁰ Bartoschek, 1985, S. 38.

⁹⁸¹ Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 24.

⁹⁸² Ebenda.

⁹⁸³ Ebenda, S. 25.

⁹⁸⁴ Oesterreich, 1761, S. 47. Vgl. dazu auch Humbert und Falbe, 1768, S. 72. und Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 25.

⁹⁸⁵ Michaelis, 2003, S. 12.

⁹⁸⁶ Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 88.

⁹⁸⁷ Michaelis, 2003, S. 12.

Antoine Pesne. In der Regel haben sie lediglich einen einzelnen Porträttyp gestaltet, der noch dazu oftmals an die von Pesne geschaffenen anknüpft. Während jedoch manche der Werke keinerlei Nachfolge verzeichnen können, haben andere großen Anklang gefunden und wurden unzählige Male kopiert. Um diese Situation der Porträtmalerei des Herrscherpaares besonders nach Pesnes Tod zu dokumentieren, finden die wichtigsten dieser Porträttypen Eingang in die Untersuchung. Ihre Künstler, namentlich Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Johann Georg Ziesenis, Johann Heinrich Christoph Franke, Charles-Amedée-Philippe Vanloo, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski, Joachim Martin Falbe und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sollen im Folgenden in Kurzbiografien vorgestellt werden.

Als enger Freund Friedrichs II. nimmt Knobelsdorff unter den Porträtisten eine Sonderstellung ein. Er wird als Hans Georg Wenzeslaus Freiherr von Knobelsdorff am 17. Februar 1699 bei Crossen an der Oder geboren und wächst bei seinem Patenonkel, dem Oberforstmeister Georg von Knobelsdorff auf Kuno und Bobersdorf auf. Schon früh wählt er die militärische Laufbahn, muss sie allerdings aus Gesundheitsgründen 1730 aufgeben.⁹⁸⁸ Knobelsdorff fühlt sich zur Malerei hingezogen und bildet sich bereits während seiner Dienstzeit erst autodidaktisch und dann in den Dreißigerjahren bei Lehrern wie Antoine Pesne, mit dem er gut befreundet ist, weiter.⁹⁸⁹ Über die Malerei gelangt er schließlich zur Architektur, in der sein Wirken am Deutlichsten hervortritt.

Vom König dem Kreis um Friedrich zugeteilt, nachdem dieser aus Küstrin entlassen wird, werden der Kronprinz und Knobelsdorff Freunde. Darüber hinaus wird der Künstler besonders nach verschiedenen Reisen, unter anderem nach Italien und Frankreich, auch Friedrichs künstlerischer Berater und Architekt.⁹⁹⁰ Über den Bau von Sanssouci kommt es jedoch zum Streit und die Freunde gehen zunehmend getrennte Wege. Knobelsdorff stirbt am 26. September 1753 in Berlin.⁹⁹¹

⁹⁸⁸ Knobelsdorff-Brenkenhoff, 1999, S. 18ff.

⁹⁸⁹ Hildebrand, 1942, S. 80. Vgl. dazu auch Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 83f. und Börsch-Supan, 1987, S. 262.

⁹⁹⁰ Ders., Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 19.

⁹⁹¹ Knobelsdorff-Brenkenhoff, 1999, S. 18ff.

Zunächst hauptsächlich zur Entlastung Antoine Pesnes gedacht, beruft Friedrich II. 1747 Charles-Amédée-Philipp Vanloo nach Berlin.⁹⁹²

Er wird 1719 in Rivoli bei Turin in eine weit verzweigte Künstlerfamilie hinein geboren. Während seines Studiums an der Pariser Akademie gewinnt er 1738 den Rompreis und verbringt die folgenden Jahre in Italien und Südfrankreich. 1745 kehrt er nach Paris zurück und wird 1747 vollwertiges Akademiemitglied.⁹⁹³ Nach seiner Übersiedlung nach Berlin, fertigt er neben Entwürfen für Tapisserien verschiedene Porträts der Herrscherfamilie an, die ganz traditionellen Barockbildnissen entsprechen.⁹⁹⁴ Pesnes Beliebtheit als Porträtist erreicht er nicht.⁹⁹⁵

Immer wieder zieht es ihn nach Frankreich. Sein erster Aufenthalt in seiner neuen Heimat dauert bis 1759, der zweite von 1763 bis 1769. Schließlich bittet er darum, endgültig nach Paris zurückkehren zu dürfen, was Friedrich jedoch zunächst verweigert. Vanloo erhält nur die Erlaubnis, seine Familie aus Frankreich zu holen. Dort angekommen, darf er einige seiner Bilder ausstellen und schließlich gewährt Friedrich ihm ungnädig seinen Abschied.⁹⁹⁶ 1770 wird Vanloo Professor der Pariser Akademie. Er stirbt 1795 in Paris.⁹⁹⁷

Eine vergleichsweise kurze Rolle im Leben Friedrichs II. und dessen Porträtmalerei spielt hingegen der Maler Johann Georg Ziesenis. Er wird 1716 in Kopenhagen als eines von sieben Kindern des dänischen Malers Johann Jürgen Ziesenis und seiner Frau Margarete geboren. Seine künstlerische Karriere beginnt vermutlich mit der Ausbildung bei seinem Vater.⁹⁹⁸ Nach dem Tod der Mutter 1740 geht Ziesenis nach Frankfurt am Main, wo er unter anderem vom Mannheimer Kurfürstenhof Aufträge für Porträts erhält. Hier erfährt er eine derartige Wertschätzung, dass er seinen Wirkungskreis ganz nach Mannheim verlegt.⁹⁹⁹ Er gilt als einer der fortschrittlichsten deutschen Porträtisten, „Individualisierung und Natürlichkeit“ prägen seine Kunst.¹⁰⁰⁰ Als diese mehr und mehr in Mode

⁹⁹² Seidel, 1922, S. 198.

⁹⁹³ Vlieghe, 1990, S. 649. Vgl. dazu auch Colombier, 1930, S. 298.

⁹⁹⁴ Servières, 1911/12, S. 72.

⁹⁹⁵ Seidel, 1922, S. 197f. Vgl. auch Bartoschek, 1985, S. 38. und Giersberg, 1986, S. 25.

⁹⁹⁶ Seidel, 1922, S. 199.

⁹⁹⁷ Vlieghe, 1990, S. 649.

⁹⁹⁸ Schrader, 1995, S. 16, 18f.

⁹⁹⁹ Ebenda, S. 20, 22.

¹⁰⁰⁰ Thölken, 1999, Bd.1.1, S. 247.

kommt, fertigt er unter anderem Porträts für verschiedene Adelshöfe, wie Pfalz-Zweibrücken, Hessen-Darmstadt oder Waldeck-Pyrmont. Schließlich wird er 1760 von Georg II. von Großbritannien zum Hofmaler in Hannover ernannt.¹⁰⁰¹ Zwei Jahre später arbeitet er in Braunschweig-Wolfenbüttel, danach unter anderem in Dresden, Kopenhagen und Anhalt Dessau, wo sich ihm die Gelegenheit geboten haben soll, Friedrich II. von Angesicht zu Angesicht zu porträtieren.¹⁰⁰² Darüber hinaus arbeitet er immer wieder auch für Auftraggeber aus den Niederlanden.¹⁰⁰³ Ziesenis stirbt am 4. März 1776 in Hannover.¹⁰⁰⁴

Ein stärker mit dem Berliner Hof verbundener Künstler ist Johann Heinrich Christoph Franke.¹⁰⁰⁵ Er wird 1738 in Havelberg geboren. Seinen Unterricht übernimmt Anna Rosina Lisiewska, die spätere Madame de Gasc und Schwester von Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski in Berlin. Nach seiner hier absolvierten Lehrzeit wird Franke unter anderem vom Berliner Hof mit Bildnissen beauftragt. 1786 erhält er die Mitgliedschaft der Berliner Akademie und kann bis 1791 auf deren Ausstellungen eine ganze Reihe seiner Werke präsentieren. Johann Heinrich Christoph Franke stirbt am 10. Februar 1792 in Berlin.¹⁰⁰⁶

Einer der erfolgreichsten Schüler Antoine Pesnes ist Joachim Martin Falbe. Dieser wird am 11. Juni 1709 in Berlin geboren.¹⁰⁰⁷ 1723 bis 1729 ist er zunächst Schüler bei Andreas Ernst Fischer. 1730 kommt er zu Johann Harper und wechselt drei Jahre später erneut, diesmal in die Werkstatt Antoine Pesnes. Hier bleibt er mit kleinen Pausen insgesamt fünfzehn Jahre beschäftigt. So arbeitet er Ende der Dreißigerjahre an Porträts für den Hof des Fürsten August Ludwig von Anhalt-Köthen. Dieser ist so zufrieden mit Falbes Arbeit, dass er ihm bei seiner Abreise 1739 den Titel eines Hofmalers verleiht. Wieder ist er für Pesne tätig, wird nun auch wiederholt vom wohlhabenden Bürgertum beauftragt und

¹⁰⁰¹ Schrader, 1995, S. 26.

¹⁰⁰² Ebenda, S. 28, 31.

¹⁰⁰³ Ebenda, S. 30f.

¹⁰⁰⁴ Ebenda, S. 35.

¹⁰⁰⁵ Frankes dritter Vorname wird in der Literatur unterschiedlich wiedergegeben. Die vorliegende Arbeit folgt in dieser Hinsicht Börsch-Supan, der ihn „Christoph“, nennt. Vgl. Börsch-Supan, 1987, S. 257.

¹⁰⁰⁶ Foerster, 1916, S. 347.

¹⁰⁰⁷ Vollmer, 1915, S. 210.

erhält schließlich den Titel eines königlichen Hofmalers.¹⁰⁰⁸ Nach dem Tod des Meisters ist es Falbe, der auf Pesnes Wunsch hin dessen noch unvollendete Arbeiten fertig stellen soll.¹⁰⁰⁹

Neben seiner malerischen Tätigkeit beschäftigt sich Falbe verschiedentlich mit Radierungen und führt zudem die von Abraham Humbert begonnenen und Carl Heinrich Heineken schließlich 1768 publizierten „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen“ weiter. Darüber hinaus ist Falbe von 1756 bis 1782 Ehrenmitglied der Königlich-Preußischen Akademie der Künste.

Im Werk Falbes ist Pesnes Schule sowohl im Farbenspiel, der Wahl der Komposition als auch in seiner manchmal bestechenden stofflichen Wiedergabe und der Art der psychologischen Erfassung überdeutlich.¹⁰¹⁰ Dennoch entwickelt er mit der Zeit eine mehr und mehr schlichtere Auffassung und konzentriert sich gleichzeitig stärker auf eine charaktervolle Darstellung der Physiognomie. Eine Vorgehensweise, die deutlich mit seiner Tätigkeit für das Bürgertum sowie mit der aufkommenden Aufklärung in Verbindung gebracht werden muss.¹⁰¹¹ Joachim Martin Falbe stirbt am 22. März 1782 in Berlin.¹⁰¹²

Das letzte im Rahmen der vorliegenden Untersuchung zu betrachtende Porträt Friedrichs II. fertigt, wenn auch nicht vom Hof in Auftrag gegeben, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski an.

Er wird 1725 in Berlin in eine Künstlerfamilie geboren, die jahrzehntelang unter anderem für den Berliner Hof tätig ist. Sein Vater Georg unterrichtet den Sohn und seine Schwestern schon früh in der Malerei.¹⁰¹³ 1752 und 1772 ist Lisiewski als Hofmaler in Dessau, 1752 und 1755 auch in Leipzig und Dresden tätig, hauptsächlich als Bildnismaler. 1772 kehrt er nach Berlin zurück und arbeitet zunächst gelegentlich mit seiner Schwester Anna Dorothea Therbusch zusammen, später dann allein.¹⁰¹⁴

¹⁰⁰⁸ Kunze, 2003, S. 322.

¹⁰⁰⁹ Börsch-Supan, 1980, S. 134.

¹⁰¹⁰ Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 84. Vgl. dazu auch Windt, 2008, Absatz 33.

¹⁰¹¹ Börsch-Supan, 1980, S. 134.

¹⁰¹² Vollmer, 1915, S. 210.

¹⁰¹³ Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 88. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1966, S. 23 und Giersberg, 1986, S. 25.

¹⁰¹⁴ Börsch-Supan, 1966, S. 100.

Typisch für seine eigenhändigen Werke sind eine eindringliche Charakterisierung, klarer Realismus und blühendes Kolorit. Erstere erinnern an die Bildniskunst Anton Graffs.¹⁰¹⁵ Lisiewski geht es in erster Linie um „zeichnerische Gewissenhaftigkeit“ und eine exakte plastische Erfassung seines Modells.¹⁰¹⁶ Um dies zu gewährleisten, arbeitet er außergewöhnlich langsam und ist folglich nicht sehr produktiv. Seine Versuche, am Berliner Hof eine Anstellung als Hofmaler zu bekommen, schlagen fehl. 1779 geht er endgültig als Hofmaler nach Ludwigslust. 1783 wird er Ehrenmitglied der Berliner Akademie und stirbt elf Jahre später, am 11. Juni 1794, in Ludwigslust.¹⁰¹⁷

Im Gegensatz zu Lisiewski arbeitet der 1751 in Haina in eine ebenfalls weit verzweigte Künstlerfamilie geborene Johann Heinrich Wilhelm Tischbein überaus zügig. Als er 1778/9 in Berlin weilt, ist eben diese Arbeitsweise ausschlaggebend für seinen schnellen und bemerkenswerten Erfolg. Er fertigt hier nicht nur eine ganze Zahl von Adligenbildnissen, sondern erhält auch einen persönlichen Auftrag der Königin.

Vor seinem Berlinaufenthalt und nach seiner Ausbildung – unter anderem bei seinem Onkel Johann Heinrich Tischbein d. Ä. – lebt er in verschiedenen Städten Norddeutschlands und in Holland. 1779 erhält er ein Stipendium der Kasseler Akademie für eine Reise nach Rom. Bereits zwei Jahre später muss er seinen Aufenthalt hier abbrechen und geht nach Zürich, wo insbesondere Lavater und Bodmer Einfluss auf ihn nehmen. Durch Fürsprache unter anderem Goethes erhält er erneut ein Stipendium für Italien – diesmal von Herzog Ernst II. von Gotha. Ab 1786 lebt er „in enger Gemeinschaft mit Goethe“ in Rom. Später wechselt er nach Neapel, wo er bis 1799 Akademiedirektor ist. Nach der Einnahme Neapels durch die Franzosen, kehrt er nach Deutschland zurück und lebt in Kassel, Göttingen, Hannover und Hamburg. 1808 wird er von Herzog Peter von Oldenburg zum Hofmaler ernannt und geht nach Eutin.

Tischbeins Oeuvre stellt sich heutigen Betrachtern sowohl hinsichtlich der Kunstgattungen als auch der Qualität der Werke als in hohem Maße heterogen dar. Der Komplex der großformatigen Werke steht neben dem der Porträts, dem der skizzenartigen Zeichnungen, dem der Stichvorlagen

¹⁰¹⁵ Bartoschek, 1985, S. 38. Vgl. dazu auch Giersberg, 1986, S. 25f.

¹⁰¹⁶ Börsch-Supan, 1980, S. 147.

¹⁰¹⁷ Dettmann, 1911-1950, S. 282ff. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1966, S. 100.

und dem der Aquarelle. Dabei bewegt er sich durch die ganze stilistische Bandbreite zwischen Rokoko, niederländischer Malerei und Klassizismus. Insgesamt wirken seine Bildnisse im Hinblick auf sein sonstiges Schaffen stilistisch jedoch außerordentlich einheitlich. Ein ausgesprochenes Talent für lebensnahe Darstellungen, Charakterisierungen und unmittelbare Stofflichkeit zeichnet ihn zeitlebens aus.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein stirbt 1829 in Eutin.¹⁰¹⁸

3.2 Die Porträts Friedrichs II.

Die Kindheit und Jugend Friedrichs sind, wie skizziert wurde, geprägt von dem Versuch seines Vaters, jeden Augenblick seines Tagesablaufs zu kontrollieren. Wenige Entscheidungen nur werden dem Thronfolger selbst überlassen. Das ändert sich erst, nachdem er aus Küstrin entlassen wird und sich 1733 auf Drängen des Königs bereit erklärt, Elisabeth Christine zu heiraten. Nun erlangt er erstmals weitgehende Selbstständigkeit.¹⁰¹⁹

Um die Differenz Friedrichs zu seinem Vater hinsichtlich der Darstellung des Ersteren aufzuzeigen, setzt die folgende Untersuchung bereits mit von Friedrich Wilhelm I. bestimmten Bildnissen ein. Auch im weiteren Fortgang wird es immer wieder nötig sein, auf ältere mal dominant, mal minder fremdbestimmte Porträts des Thronfolgers sowie auf die des Vaters einzugehen, um Friedrichs ganz persönliche Prägung seiner Bildnisse deutlich herauszuarbeiten.

Antoine Pesne ist bereits in der Regierungszeit Friedrich Wilhelms I. der führende Porträtist am Berliner Hof. Als solcher bestimmt er die Porträts der Thronfolgezeit ebenso wie das erste Herrscherporträt Friedrichs II. In die Reihe dieser offiziellen Werke fügt sich ein stärker privat geprägtes ein, das der enge Freund des Prinzen, Georg Wenzeslaus Freiherr von Knobelsdorff, anfertigt. Es leistet einen Einblick in die persönlicheren Vorstellungen Friedrichs aus dieser Zeit.

Nach der Regierungsübernahme und Pesnes Tod werden Johann Heinrich Christoph Franke, Johann Georg Ziesenis, Charles-Amedée-Philippe Vanloo, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski, Joachim Martin Falbe und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein mit Bildnissen des Königs und der Königin beauftragt. Sie vervollständigen mit ihren Werken das

¹⁰¹⁸ Grubert, 1975, S. 4, 192, 194f.

¹⁰¹⁹ Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

Bild der Porträtmalerei Friedrichs II. und seiner Frau und geben Aufschluss darüber, inwieweit Elemente des Barock in ihnen Bestand haben, beziehungsweise das Rokoko und die Gedanken der Aufklärung Einzug halten.

3.2.1 Die Thronfolge (ab 1733-1740)

Als bevorzugter Porträtist der Mutter Friedrichs, Königin Sophie Dorotheas, erhält Antoine Pesne – vermutlich 1733 anlässlich der Beendigung von Friedrichs Aufenthalt in Küstrin – den Auftrag für ein Bildnis des Prinzen als Feldherr.¹⁰²⁰

Nach Küstrin: Das „Rehabilitationsporträt“ (Antoine Pesne)

Die zum Teil lebensgroßen Versionen dieses neuen Porträttyps geben die Darstellung in verschiedenen Ausschnitten und zum Teil variierenden Details wieder. Die wohl früheste und qualitativ beste, der heute noch erhaltenen Varianten als Kniestück ist in der Eremitage in Bayreuth zu sehen (Abb. II.3.01).¹⁰²¹

Friedrich steht, den Kopf zum Betrachter gedreht und diesen ansehend, nach links gewendet in freier Landschaft. Im Hintergrund sind aufgestellte Zelte und ein wolkgiger Himmel zu sehen. Mit der rechten Hand hält er das Ende eines Kommandostabs umfasst, den er auf eine Erhebung im Boden stützt, über die in der linken unteren Bildecke ein rotsamter Hermelinmantel drapiert ist. Ebenfalls auf der Erhebung steht, vom Bildrand angeschnitten, ein Helm mit Federbusch. Friedrichs linke Hand

¹⁰²⁰ Aufgrund Friedrichs Zerwürfnisses mit seinem Vater sowie der Tatsache, dass ein Bildnis dieses Typs das Pendant zu dem frühesten bekannten Porträt Elisabeth Christines als Kronprinzessin bildet (vgl. Abb. II.3.37) muss die Datierung des Porträttypus in der Zeit um die Hochzeit 1733 angesetzt werden. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 97f.

¹⁰²¹ Schon Berckenhagen nennt 13 Versionen dieses Typs. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 129.

Die Variationen betreffen dabei vornehmlich den zum Teil weiter ausgestalteten Hintergrund und die Haltung der rechten Hand. Mal wird der Kommandostab umfasst, mal verweist die vorgestreckte Hand in den linken Hintergrund. Vgl. Börsch-Supan, 1977, S. 403.

Eine nachträglich angestückte ganze Figur befindet sich heute im Neues Schloss in Bayreuth (vgl. Abb. II.3.02). Darüber hinaus spiegelt eine erst 1752 vom Pesne-Schüler Joachim Martin Falbe gefertigte Version (vgl. König Friedrich II., 1752, Öl auf Leinwand, Potsdam, Neues Palais, Oberes Herrenschlafzimmer), ebenso wie eine aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg (heute Potsdam, Neues Palais, Königliche Kammern, Spielzimmer), die Komposition und variiert den Zeigegestus.

Neben den verschiedenen Ausfertigungen in Öl hat das Porträt durch verschiedene Stiche Verbreitung gefunden. Vgl. Edwin von Campe, 1958, Abb. 9, 12, 13, 15.

ist in die Hüfte gesetzt, wodurch der blaue Rock der Uniform des Infanterieregiments Nr. 15 nach hinten geschlagen wird.¹⁰²² Zu sehen sind so Kürass, helle Weste und Hose, ein Teil des Wehrgehänges, wie Degenkorb mit Portepee sowie die locker gebundene silber-weiße Feldherrenschärpe.

Das darüber gelegte orangefarbene Band des Ordens verläuft über die Brust zur rechten Hüfte. Friedrichs hell gepudertes, nach hinten gelocktes und im Nacken gebundenes Haar umrahmt sein Gesicht. Auf der linken Brust ist auf dem Rock der Stern des Schwarzen Adlerordens befestigt.¹⁰²³

Friedrich präsentiert sich hier in Kürass und Uniform und zeigt sich somit als selbstbewusster, junger Feldherr, den Kommandostab fest und wie selbstverständlich in der Hand. Die Darstellung verrät nichts von dem ehemaligen tiefen Bruch zwischen dem Kurprinzen und seinem Vater nach dem missglückten Fluchtversuch. Nach diesem war Friedrich nicht nur von der Thronfolge ausgeschlossen worden, sondern verlor auch sein Offizierspatent und durfte keine Uniform mehr tragen.¹⁰²⁴ Erst „im November 1732, ward ihm auf die Bitte sämtlicher in Berlin anwesender Generale gestattet, die Uniform, die er ehemals wegwerfend seinen Sterbekittel genannt, wieder anzulegen.“¹⁰²⁵

In der Zeit nach der Versöhnung von Vater und Sohn und der gerade erfolgten Hochzeit wird jedoch eine offizielle Demonstration der Rehabilitierung Friedrichs nötig.¹⁰²⁶ Als eine Möglichkeit, dies öffentlich zu machen, dient das Medium des offiziellen Thronfolgerbildnisses. Dabei darf Nichts Zweifel an der zur Schau gestellten Eintracht der Herrscherfamilie wecken.

So kommt es, dass Pesne für die Komposition auf ein allgemein bekanntes und leicht lesbares Vorbild zurückgreift: das Paradebildnis Ludwigs XV. von Jean-Baptiste Vanloo von 1728 (vgl. Abb. II.3.03). Wie bereits während der Betrachtung der Thronfolgerbildnisse Karl Albrechts

¹⁰²² Zur Uniform des Infanterieregiments Nr. 15 vgl. Hildebrand, 1942, S. 98.

¹⁰²³ Der königliche preußische Schwarze Adlerorden wurde 1701 am Tage der Krönung Friedrich I. von diesem gestiftet. Vgl. Rohr, 1733, S. 719.

Genaueres zu den Bestimmungen der Ordensvergabe, der Mitglieder und der Gestaltung der einzelnen Ordenszeichen findet sich bei Gritzner, 1893, S. 351-354.

¹⁰²⁴ Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

¹⁰²⁵ Koser, 1897, S. 90.

¹⁰²⁶ Vgl. dazu auch Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 272f.

von Bayern geschildert, war die hier verwendete Komposition in Europa schon seit dem Bildnis Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud von 1694 (vgl. Abb. II.2.11) für Feldherrenporträts charakteristisch. Auch Pesne hatte bereits in einem früheren Porträt für Friedrich I. darauf Bezug genommen (vgl. Abb. II.2.28). Somit stellt es das ideale Muster für die Darstellung des rehabilitierten Thronfolgers dar. „Der steife, gerüstartige Bildbau zwingt den Dargestellten in die Pose und lässt keinen Raum für etwas Individuelles.“¹⁰²⁷ Auch die stärker soldatische Ausprägung des Werkes, die eher dem Vorbild Rigauds entnommen ist, trägt den Vorlieben des Vaters Rechnung.¹⁰²⁸ Innerhalb dieses Schemas zeigt sich Friedrich nach Jahren der väterlichen Kritik geläutert, fügt sich dem Verlangen des Königs nach Gehorsam und passt somit endlich in das gewünschte Bild vom Thronfolger.¹⁰²⁹

Dabei hatte er sich nicht immer derart kooperativ gezeigt. In dem letzten, noch vor der Inhaftierung entstandenen Bildnistypus ahnt der Betrachter stärker die gegensätzliche Haltung des Thronfolgers (vgl. Abb. II.3.04).¹⁰³⁰ Antoine Pesne hatte den Typus 1728 anlässlich des Besuches Friedrich Wilhelms und seines Sohnes am Hof Augusts des Starken und dessen Gegenbesuch in Berlin geschaffen.¹⁰³¹ Hier stellt sich Friedrich in geradezu lässiger Haltung in Pose. Die Haltung ist beinahe salopp, der Ausdruck unbestimmt. Börsch-Supan bezeichnet diesen Typus gar als Zeichen der seelischen „Labilität des Heranwachsenden“.¹⁰³² An Pesnes Darstellung dieses Ausdrucks innerhalb eines Thronfolgerbildnisses wird der König kaum Gefallen gefunden haben, auch wenn ursprünglich ein

¹⁰²⁷ Ders., 1987, S. 261.

¹⁰²⁸ „Erstmals drückt sich in der Gestalt Friedrichs das Soldatisch straffe aus.“ Vgl. Hildebrand, 1942, 97f.

¹⁰²⁹ Vgl. dazu auch Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 272f. und ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XII.

¹⁰³⁰ Das Original des Porträts ist verschollen. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 96, Taf. 12. Berckenhagen teilt die bekannten Exemplare dieses Porträtstyps in zwei unterschiedliche Typen ein. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 128, Kat.-Nr. 115d und 115e.

¹⁰³¹ Friedrich hatte seinen Vater Anfang 1728 zu einem Besuch in Dresden an den Hof Augusts II. begleitet, wohl zu diesem Anlass entstand das Porträt. Es wurde verschiedentlich wiederholt (vgl. z. B. Abb. II.3.05). August II. verlieh Friedrich zwischen diesem und seinem eigenen Besuch in Berlin den polnischen Weißen Adlerorden, den Friedrich auf einigen Versionen des Typs trägt. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 128, Kat.-Nr. 115 e, eb, ec. dazu auch Seidel, 1911, S. 29. und Hildebrand, 1942, S. 96. sowie Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 272.

¹⁰³² Ebenda, S. 271f.

Offiziersporträt als Vorbild gedient hat.¹⁰³³ Tatsächlich stand hier die Eskalation des Konflikts mit Friedrich unmittelbar bevor.¹⁰³⁴ Seinen Endpunkt, oder doch zumindest den der meisten offen ausgetragenen Kontroversen zwischen König und Thronfolger, kennzeichnet erst das neue Porträt nach Friedrichs Rehabilitation. Sein Auftreten ist hier nicht mehr das eines schlaksigen, ungelenkten und rebellierenden Teenagers, sondern das des gewünschten Thronfolgers. Für ihn bedeutet es einen völligen Neuanfang.

Pesnes Komposition, die Straffheit und Gradlinigkeit der Haltung scheinen dem König tatsächlich sehr gefallen zu haben. Zumindest zeugen davon eine Skizze (vgl. Abb. II.3.06) sowie zwei danach ausgeführte Gemälde, die Pesne einige Jahre später für den König anfertigt (vgl. z. B. Abb. II.3.07). Besonders im Vergleich zu der oben bereits erwähnten angestückten Variante des Friedrichporträts aus dem Neuen Schloss in Bayreuth (vgl. Abb. II.3.02) zeigt sich, dass der Maler sowohl für die Pose des Königs als auch die Struktur seiner Umgebung auf das ältere Friedrichporträt zurückgreift.

Somit stellt das „Rehabilitationsporträt“ nicht allein eine Zurschaustellung des Wandels des Thronfolgers und sein mittlerweile positiveres Verhältnis zu seinem Vater dar, sondern erfährt durch diesen eine besondere Wertschätzung, indem er die verwendete Komposition für sein eigenes Porträt gutheißt.

Das Porträt von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff

1734 nimmt Friedrich an seiner ersten militärischen Aktion, dem Feldzug am Oberrhein im Zuge des Polnischen Erbfolgekrieges teil.¹⁰³⁵ An seinen dortigen Aufenthalt knüpft ein Porträt an (Abb. II.3.08), das sein Freund und Antoine Pesnes Schüler Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff anfertigt.¹⁰³⁶ Es gelangt in der Folgezeit in den Besitz Elisabeth Christines und wird nach der Thronbesteigung in ihren

¹⁰³³ Ebenda, S. 272.

¹⁰³⁴ Hildebrand, 1942, S. 96f.

¹⁰³⁵ Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

¹⁰³⁶ Die Datierung des Prototyps ist überzeugend um 1735 festgelegt. Zum einen verweist darauf die Haartracht, Friedrich trägt hier noch keinen ausgeprägten Mittelscheitel, wie er Ende der Dreißigerjahre aufkommt. Zum anderen deutet die Form der „Brandenbourgs“, die bereits Rokokocharakter angenommen haben, auf die Mitte der Dreißigerjahre. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 103f. und Börsch-Supan, 1977, S. 405f.

Wohnräumen im Berliner Stadtschloss ausgestellt, wo es „einen geachteten Platz einnahm“.¹⁰³⁷

Das Porträt zeigt den Thronfolger, den Körper ganz zur Seite gedreht, den Kopf und Blick zum Betrachter, in ganzer Figur in einer hügeligen Landschaft stehend. Friedrich trägt den blauen Rock der Galauniform des Regiments Nr. 15 mit tressenartigen Verzierungen aus Silberstickerei, so genannten „Brandenbourgs“¹⁰³⁸, und roten Aufschlägen. Darüber kleidet ihn ein goldfarbener Harnisch, darunter ein weißes Untergewand, das an den geöffneten Manschetten und am Halsausschnitt sichtbar wird.¹⁰³⁹ Darüber hinaus trägt er schwarze Stiefel mit Sporen, schwarze Hosen sowie den Schwarzen Adlerorden am orangefarbenen Band. Um seine Hüfte ist eine weiße Schärpe mit goldenen Bordüren geschlungen, die sich im Wind nach hinten bewegt. Das gepuderte und gelockte Haar fällt Friedrich lang über den Rücken und ist im Nacken mit einer braunschwarzen Schleife gebunden. Während sein linker Arm hinter dem Körper verschwindet, hält er den rechten gerade vor sich gestreckt, den Kommandostab mit vergoldeten Enden in der Hand.

Der Hintergrund teilt sich in eine nahe Baumgruppe mit Böschung links und ein geordnet aufgeschlagenes Lager mit weißen Zelten und Soldaten sowie mehreren braunen Hütten rechts in der Ferne. Darüber zieht eine in goldenes Licht getauchte Wolkenformation. Licht strahlt von links oben auf die rechte Gesichtshälfte des Kronprinzen und die rechte Schulter mit Kürass. Vor den Bäumen befindet sich hinter Friedrich ein farbiger Diener. Dieser trägt einen aufwendig mit hellen Stickereien und Borten gestalteten goldfarbenen Rock, einen mit einer Aigrette geschmückten rotweißen Turban sowie einen großen Perlenohrring. Sein Kopf ist nach rechts gewandt, der Blick in die Ferne gerichtet. Über dem linken Unterarm liegt der rotsamte Hermelinmantel, den er mit der Rechten vor dem Betrachter auf der Böschung ausbreitet. Den linken

¹⁰³⁷ Ebenda, S. 406. auch eher Hildebrand, 1942, S. 103.

¹⁰³⁸ Siefert, 1998, S. 80.

¹⁰³⁹ Friedrich bevorzugt auch in späteren Jahren bei besonderen Anlässen diese Galauniform. Nach seiner Übernahme des Regiments Nr. 15 lässt er das Gold der Uniformen dauerhaft durch Silber ersetzen. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 103f.

Bildrand bildet hinter einer Distel eine Böschung, auf der ein goldfarbener Helm mit Federbusch aufgestellt ist.¹⁰⁴⁰

Das früheste in Friedrichs Auftrag ausgeführte Porträt führt ihn dem Betrachter auf den ersten Blick ganz den Vorlieben des Vaters entsprechend vor. Er zeigt sich in soldatischer Pose und wird von der auf ihn gerichteten Beleuchtung in Szene gesetzt. Friedrichs Haltung ist gerade und straff, ein Ausdruck, der durch den dynamisch vorgestreckten Feldherrenstab noch betont wird. Er erscheint ganz als Soldat, in deutlicher Distanz zum Betrachter, was noch durch die Grenze des erhobenen, gestreckten Armes unterstrichen wird. Über der modisch verzierten Uniform trägt er erstmals den Kürass über dem Rock, ein Aspekt der von nun an bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges in zahllosen Porträts beibehalten wird. Einzig das kleine Lächeln um den Mund und die weichen, sehr jung wirkenden Gesichtszüge relativieren sein entschlossenes Auftreten.

Knobelsdorff bedient sich einer lockeren, skizzenartigen Malweise und satter leuchtender Farben. Seine „Begabung für das bewegte Ornament entfaltet sich vor allem in Mantel, Schärpe und Haar“.¹⁰⁴¹ Trotz einiger Lehrstunden bei Antoine Pesne ist Knobelsdorff kein ausgebildeter Maler, worauf man wohl auch verschiedene Schwierigkeiten bei der Proportionierung der verschiedenen Körperteile des Prinzen zurückführen muss. Dennoch ist das Porträt das Ergebnis eingehender Studien verschiedener Vorbilder.

So orientiert sich Knobelsdorff bezüglich der Pose an einer Arbeit Antoine Pesnes. Dieser fertigte bereits um 1715 eine Rötelseichnung eines Feldherrn an, die den Dargestellten in gleicher Pose wiedergibt (vgl. Abb. II.3.09).¹⁰⁴² Standmotiv, Körperdrehung, Kopfwendung sowie das Vorstrecken des Kommandostabes sind aus dem älteren Vorbild entnommen. Einzig das mehr energische als dynamische Umfassen des Kommandostabes und der grimmigere Gesichtsausdruck vermitteln dem Betrachter einen anderen Ausdruck.

¹⁰⁴⁰ Die Pflanze wurde bereits von Bartoschek als Distel identifiziert. Vgl. Bartoschek, Knobelsdorff als Maler, 1999, S. 56.

¹⁰⁴¹ Börsch-Supan, 1987, S. 263.

¹⁰⁴² Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 212, Kat.-Nr. 537.

In dieser inhaltlichen, aber auch in kompositioneller Hinsicht nimmt Knobelsdorff auf ein anderes Werk Pesnes Bezug, nämlich das ebenfalls um 1715 gefertigte Porträt des großen militärischen Vorbildes Friedrichs, Fürst Leopold von Anhalt-Dessau bei der Belagerung von Aire 1710 (vgl. Abb. II.3.10).¹⁰⁴³

Die Abhängigkeit fällt sofort ins Auge. Sowohl die Positionierung Friedrichs im Bild mit farbigem Diener vor einer Landschaft und militärischen Motiven als auch die Ausrichtung zum Betrachter und die Haltung des rechten Armes mit dem Kommandostab weisen große Ähnlichkeit mit dem Werk Pesnes auf.¹⁰⁴⁴ Letzterer bedient sich für sein Hauptmotiv, wie auch schon bei der Skizze des Feldherrenbildnisses, einer klaren Dreieckskomposition, bestehend aus der Figur des Dargestellten, seinem ausgebreiteten Hermelinmantel, Helm und Diener.¹⁰⁴⁵ Ebenso geht Knobelsdorff vor, allerdings ist sein Diener im Vergleich zum Hauptmotiv wesentlich größer dargestellt, was jedoch keinerlei Konsequenzen für den Ausdruck hat. Durch die Beleuchtung wird jeweils die senkrechte Seite des Dreiecks betont, die von der Hauptfigur gebildet wird.

Dass Knobelsdorff ein Bildnis des Alten Dessauers aufgreift, der gemeinsam mit Friedrich an dem, dem Bildnis zeitlich vorangegangenen Feldzug teilgenommen hat, muss als Ehrbezeugung des Prinzen verstanden werden. Er fühlt sich dem Freund des Vaters verbunden, seit dieser sich für ihn nach dem Fluchtversuch 1730 eingesetzt hatte und bewundert ihn aufgrund seiner militärischen Leistungen.¹⁰⁴⁶

Ein weiteres, den Darstellungen aller vorgenannten Werke zugrunde liegendes Vorbild findet sich in dem 1697 geschaffenen Bildnis des Grand Dauphin von Hyacinthe Rigaud (vgl. Abb. II.2.10). Dieses ist insgesamt

¹⁰⁴³ Das originale Porträt ist verschollen. Einzig ein Schabkunstblatt von Johann Joseph Freidhoff von 1798 gibt heute den Typus wieder. Vgl. Heine, 1930, 8, 61. Auch Berckenhagen erwähnt das Blatt (vgl. Werkkatalog, 1958, S. 155, Kat.-Nr. 202h). Irrtümlich bezeichnet er das Bildnis jedoch als freie Kopie nach einem späteren Porträt. Vgl. Börsch-Supan, 1977, S. 403 und Fn. 28.

¹⁰⁴⁴ Dieser verwendet überaus häufig das Motiv des farbigen Dieners in seinen Feldherrenbildnissen. So beispielsweise auch in seinem Porträt für August II. von 1718. Vgl. Colombier, 1958, S. 40, Kat.-Nr. 15 c. und Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 13.

¹⁰⁴⁵ Ders., 1977, S. 403f.

¹⁰⁴⁶ Ebenda, S. 405.

für die Haltung, besonders des rechten Armes sowie für die Gestaltung der Schärpe, die wie ein Modezitat erscheint, prägend. Darüber hinaus wird hier im Hintergrund auf die vom Dauphin geleitete Belagerung von Philippsburg von 1688 hingewiesen. Die fast ein halbes Jahrhundert später stattfindende Belagerung eben dieser Festung gehört zu Friedrichs ersten kriegerischen Erfahrungen.

So kommt in diesen Rückgriffen, abgesehen von der Ehrerbietung gegenüber dem „Alten Dessauer“, auch Friedrichs große Bewunderung für alles Französische zum Ausdruck und kennzeichnet damit gleichzeitig seine Gegenposition zum Vater.¹⁰⁴⁷ Letzteres wird in geradezu herausfordernder Weise noch unterstrichen, indem Knobelsdorff Elemente abbildet, die dem vom König Erlaubten klar entgegenstehen. So erfüllen die langen, über den Rücken fallenden Haare ganz und gar nicht dessen Vorschriften. Außerdem kommen im einfachen preußischen Uniformstil weder eine solch aufwendige Schärpe noch die „Brandenbourgs“ vor, wie sie hier bei Friedrichs Rock verwendet werden. Nachdem es ihm wieder erlaubt war, Uniform zu tragen, äußert Friedrich, „daß er jetzt immer Uniform zu tragen gedenke, aber sehr prächtige Ueberröcke.“¹⁰⁴⁸ Eben diesem Vorsatz folgt das Porträt. Die gezeigten Regelverstöße sind „als betont zur Schau gestellte Abzeichen einer oppositionellen Gesinnung zu verstehen, für die nur Knobelsdorff als enger Vertrauter des Kronprinzen die künstlerische Form suchen konnte.“¹⁰⁴⁹ Dieser Gesinnung verleiht auch die Distel im Vordergrund, als ein im Zusammenhang mit dem Dargestellten vielschichtig verständliches Sinnbild Ausdruck. Zwar ist sie auch als einfaches Symbol für Friedrichs Ritterlichkeit zu verstehen, dient jedoch gleichzeitig als Zeichen für seine ablehnende Haltung gegenüber dem Vater beziehungsweise seine durch diesen erlittenen Leiden. Darüber hinaus verweist sie ebenfalls auf die neu errungene, hier zur Schau gestellte Unabhängigkeit und den Trotz des Thronfolgers.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁷ Ebenda. und ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XII.

„Friedrich Wilhelm hat es als seine Lebensaufgabe betrachtet, das französische Wesen mit allen Kräften schonungslos zu bekämpfen.“ Vgl. Linnebach, 1907, S. 10.

¹⁰⁴⁸ Zitiert nach Koser, 1897, S. 90.

¹⁰⁴⁹ Börsch-Supan, 1977, S. 405. Dazu auch ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XII.

¹⁰⁵⁰ Zur Symbolik der Distel vgl. Lurker, 1973, S. 69f. und Mohr, 1976, S. 72. sowie Beuchert, 1995, S. 55.

Insgesamt wird die Opposition des Prinzen erst bei genauerer Betrachtung offenbar. Friedrich lässt sie verschleiern beziehungsweise kommt den Vorlieben seines Vaters letztendlich wieder ein Stück entgegen, indem das Porträt sich als vollständiges Feldherrenbildnis auszeichnet.

Als in derartiger Weise „von den Vorstellungen des Vaters abweichendes bekenntnishafte Porträt“¹⁰⁵¹ ist das Bildnis in bemerkenswert kleinem Format ausgeführt und wird nie gestochen. Spätere Porträts, die nach diesem Typus entstehen, sind für enge Freunde Friedrichs gedacht, wie Voltaire oder Dietrich von Keyserlingk (vgl. Abb. II.3.11).¹⁰⁵² Sie variieren jedoch alle den Prototyp entschieden. Die älteren Vorbilder, wie das Porträt Rigauds, sind bei ihnen kaum noch auszumachen.¹⁰⁵³ In der Regel ist die Darstellung auf die Figur des Prinzen, vornehmlich in Dreiviertelfigur, reduziert, die Uniform ist oftmals schlichter, der Hintergrund kaum mehr gestaltet. Friedrich steht vor einer Böschung, auf die der Helm gelegt ist. Mit seiner Linken stützt er sich auf den Kommandostab, der von der gleichen Böschung gehalten wird (vgl. etwa Abb. II.3.12 und II.3.13). Die Darstellung der linken Hand für das Aufstützen auf den Kommandostab erscheint dabei ungewöhnlich und mag daran liegen, dass sich Knobelsdorff für die weitere Entwicklung des Typus an dem „Rehabilitationsporträt“ Friedrichs in spiegelverkehrter Ausrichtung orientiert hat (vgl. II.3.01 gespiegelt).

Die Skizzenhaftigkeit ebenso wie das kleine Format des Porträts haben dazu geführt, dass es lange Zeit als Entwurf für ein lebensgroßes Bildnis galt. Erst Börsch-Supan erkannte in ihm ein vollwertiges Werk. Gegen eine Entwurfsskizze sprechen verschiedene Indizien. So fehlt jeder Hinweis auf eine auch nur geplante großformatige Ausführung. Darüber hinaus stehen die ausführliche Durchgestaltung des Kopfes und die Tatsache, dass das Porträt in den Räumen der Königin Aufstellung fand, gegen eine Skizze. Zudem ist die geringe Größe nicht ungewöhnlich bei Knobelsdorff. Er schuf im gleichen Jahr weitere kleinformatige aber vollwertige Porträts. Allerdings darf die Ursache für die Ausführung als

¹⁰⁵¹ Börsch-Supan, 1977, S. 406.

¹⁰⁵² Vgl. dazu auch Volz, Friedrich im Bilde seiner Zeit, 1926, S. 8.; Börsch-Supan, 1977, S. 398f. sowie ders., 1987, S. 262.

¹⁰⁵³ Vgl. dazu auch ders., 1977, S. 406.

kleinformatisches Porträt nicht als die von Börsch-Supan erwähnte mögliche Unsicherheit des Malers in Bezug auf großformatige Bildnisse gesehen werden. Dem stehen die nur wenig späteren großformatigeren Porträts von der Hand Knobelsdorffs entgegen.¹⁰⁵⁴

Offenbar waren sich sowohl der Thronfolger als auch der Maler über die Brisanz der Darstellung im Klaren. Als neues offizielles Thronfolgerbildnis war das Porträt untauglich, stattdessen wurde der Prototyp „im Besitz der Kronprinzessin gleichsam versteckt“.¹⁰⁵⁵ Gerade deshalb muss er aber heute als eines der ersten Beispiele der Abkehr vom Stil Friedrich Wilhelms I. hin zu dem von seinem Sohn in den Dreißigerjahren geprägten friderizianischen Rokoko gesehen werden.¹⁰⁵⁶

Das erste Rheinsberger Porträt (Antoine Pesne)

Am 7. Februar 1736 bittet Friedrichs Schwester Wilhelmine von Bayreuth ihren Bruder um ein aktuelles Porträt.¹⁰⁵⁷ Statt ihr eine Version des nur ein Jahr zuvor fertig gestellten Knobelsdorffschen Werk zuzusenden, lässt der Thronfolger von Antoine Pesne ein völlig neues schaffen. In einem Brief kündigt er seiner Schwester die Fertigstellung an, muss dann allerdings zunächst die Absendung verschieben, da Pesne für die zahlreichen gewünschten Kopien mehr Zeit benötigt.¹⁰⁵⁸ Das

¹⁰⁵⁴ Vgl. z. B. Abb. II.3.16. Vgl. Börsch-Supan, 1977, S. 403.

¹⁰⁵⁵ Ebenda, S. 406.

¹⁰⁵⁶ Ebenda, S. 405.

¹⁰⁵⁷ „Ich bitte Dich, mir Dein Bild zu schicken, von Pesne als Kniestück gemalt. Das, was ich besitze, gleicht Dir nicht mehr im entferntesten.“ Zitiert nach Hildebrand, 1942, S. 105f.

¹⁰⁵⁸ Es ist eines der wenigen Bildnisse, dessen Entstehung durch mehrere Briefe zwischen Wilhelmine und Friedrich gut dokumentiert ist. Friedrich schreibt am 10. März 1736: „Pesne bietet seine ganze Kunst auf, um Deinem Befehl gemäß ein gutes Bild von mir zu malen; ich bitte ihn nicht so viel Gewicht auf die Gesichtszüge zu legen, sondern die Gefühle auszudrücken, die ich für Dich hege, damit sie Dir stets gegenwärtig sein mögen. Ah! So ist der Mund richtig, jetzt sehen Sie zufrieden aus. Ich antworte ihm: Wäre meine Schwester selbst hier, dann wäre es ganz etwas anderes, aber schon ihr Name und die Erinnerung an sie stimmen mich zufrieden!“ Am 03. April 1736 schreibt er erneut: „Mein Bild kann ich Dir erst nach der Revue schicken; denn Pesne muss eine Unmenge Kopien machen, die nicht früher fertig werden [...]“ Zitiert nach Volz, 1924, S. 312.

Eine der Kopien, vermutlich aus Pesnes Werkstatt, befindet sich heute in Haus Doorn in Holland. Vgl. Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 272f. Eine andere bewahrt die Sammlung des Fürsten von Liechtenstein unter der Inventarnummer G 1824 im Schoss Vaduz. Sie war ein Geschenk Friedrichs an Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein. Vgl. Baumstark, 1990, S. 88. Darüber hinaus dient das Werk auch nach Friedrichs Regierungsantritt als Vorlage für repräsentative Porträts und wird u. a.

vermutlich für Wilhelmine entstandene Original befindet sich heute auf Burg Hohenzollern in Hechingen (Abb. II.3.14).

Es zeigt Friedrich in Schrittstellung in Dreiviertelfigur leicht nach rechts gedreht in einer Landschaft. Sein Kopf ist nach links gewendet, der Blick ruht auf dem Betrachter. Er trägt einen blauen, reich mit silbernen „Brandenbourgs“ verzierten Samtjustaucorps mit schräg geöffneten Dreiviertelärmeln. Darunter wird ein weißes Hemd mit kleinen, eng anliegenden Manschetten sichtbar, darüber ein Brustpanzer und eine locker gebundene silberne Schärpe. Helle Hosen, ein weißes Halstuch und der Orden vom Schwarzen Adler am orangefarbenen Band vervollständigen Friedrichs Erscheinung. Das grau gepuderte Haar ist gescheitelt und in Locken um das Gesicht gelegt. Während der Thronfolger den fast gestreckten rechten Arm seitlich anhebt und den an den Enden vergoldeten Kommandostab locker umfasst, ist der linke Arm eng an den Körper geführt. Die linke Hand greift fest um den Griff eines Degens, dessen Corpus hinter Friedrich verschwindet. Die Figur des Prinzen wird auf der linken Seite von einem in üppigen Falten gebauschten rotsamtenen Hermelinmantel bis auf Brusthöhe gerahmt. Auf der rechten Seite ist eine hüfthohe Böschung zu sehen, auf der ein Helm mit Federbusch aufgestellt ist. Der Hintergrund wird einzig durch die Darstellung von Himmel gebildet. An ihm ziehen Wolken, die sich von links nach rechts leicht auflösen und Blau sichtbar werden lassen. Das Licht fällt von links vorne auf Friedrichs rechte Körperseite, spiegelt sich auf Brusthöhe im Panzer und erleuchtet die linke Hand mit dem Griff des Degens. Der untere Teil der Rockschöße liegt im Schatten.

In eleganter, entschlossener Haltung, das Haar erstmals in der Mitte gescheitelt, richtet Friedrich seine Aufmerksamkeit ganz auf den Betrachter, füllt beherrscht und selbstbewusst den Rahmen des Bildes.¹⁰⁵⁹ Anders als im vorherigen Porträt, tritt er hier in Dreiviertelfigur näher an den Betrachter heran, der Bildausschnitt konzentriert sich ganz auf seine Person. Die stärkere Wendung des Körpers zur Frontalen und der hier nicht gleichsam als Barriere zum Publikum erhobene Arm unterstützen

von Thomas Huber, einem Schüler Pesnes, für ganzfigurige Bildnisse verwendet (heute in Potsdam, Neues Palais, unteres Vestibül). Vgl. Hildebrand, 1942, S. 106.

¹⁰⁵⁹ Diese Frisur wird zum Kennzeichen der Friedrichbildnisse bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges. Vgl. Ebenda, S. 105f.

diesen Eindruck der Annäherung. Gleichzeitig hebt die Beleuchtung Friedrichs Hände hervor, die um den Kommandostab und fest um den Griff des Degens gelegt sind und verstärkt damit den selbstbewussten und entschlossenen Ausdruck. Darüber hinaus erweitert die Umgebung die Wirkung von Friedrichs Erscheinung, indem sie zu ihm in deutlichen Gegensatz tritt. Der Hermelinmantel bauscht sich in weiten üppigen Falten, Wolkenformationen zergliedern die Einheit des Hintergrundes, überschatten besonders links das klare Blau des Himmels, während sie sich rechts auflösen.¹⁰⁶⁰ Dazu wird der Helm interessanterweise auf dieser Seite des Bildes vorgeführt. Ob dies lediglich als kompositioneller Gegenpart zu den Wolken und dem Hermelinmantel auf der linken Bildhälfte gedacht ist, oder gar als Hinweis auf Friedrichs positive Einstellung zum Soldatentum und zum Militär gedeutet werden kann, bleibt ungewiss.

Das Porträt gibt „die Aufbruchsstimmung wieder, in der sich Friedrich damals befand. Eine morgendliche Frische liegt in dem Bild.“¹⁰⁶¹ Er lebt nun in Rheinsberg, führt einen eigenen, ganz nach seinen persönlichen Wünschen gestalteten Haushalt fern vom Vater, von Berlin und den dortigen Regierungsgeschäften. Friedrich kann sich ausleben, studiert, gewinnt an Selbstsicherheit. Seiner eigenen Aussage zufolge ist es die glücklichste Zeit seines Lebens.¹⁰⁶²

Für Pesne scheint dieser Auftrag geradezu einen Glücksfall bedeutet zu haben. Zwar hatte er den Thronfolger schon mehrere Male porträtiert, doch war es dabei immer um die Wünsche des Königs oder der Königin gegangen. Gerade Friedrich Wilhelm aber forderte eine Schlichtheit in der Darstellung, die Pesnes Fähigkeiten weit unterforderte. Nun erhielt er die Möglichkeit, den stärker für Eleganz, kostbare Stoffe und aufwendige Darstellung zu begeisternden Friedrich von sich zu überzeugen. So scheint er all seine Kunstfertigkeit in dieses Bildnis gelegt zu haben. In geradezu virtuoser Weise stellt er Friedrich in Pose: Samt, Hermelin,

¹⁰⁶⁰ Vgl. auch Börsch-Supan, 1987, S. 263.

¹⁰⁶¹ Ders., Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 21.

„[...] ein Bildnis mit all der Ausstrahlung von Charme, Geist und Entschlusskraft malen zu lassen, die der geübte Franzose mit dem Schwung seiner Handschrift und der Delikatesse seines Kolorits wiederzugeben vermochte.“ Vgl. Ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XII.

¹⁰⁶² Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

Stickerei, Himmel – alles wird auf das Geschickteste wiedergegeben. Die warmen Farben, wie von Ordensband und Kürass, stehen neben den zarten Tönen des Himmels, der Wangen und der Haare sowie dem Silber der „Brandenbourgs“ und verleihen auf diese Weise Letzteren eine zarte Leuchtkraft. So zeigen sich hier ganz typische Merkmale des Rokoko, was nicht nur für Friedrichs Porträts, sondern auch innerhalb des Porträtschaffens Antoine Pesnes für die preußischen Herrscher eine Seltenheit darstellt. Das für ihn sonst so typische Kolorit, ein Nebeneinander von warmen und pastellartigen Tönen findet sich nur selten in der Porträtmalerei der preußischen Herrscher.¹⁰⁶³

Pesne scheint sein Ziel erreicht zu haben: Friedrich gefällt sein Bildnis. Von nun an bleibt es dem Hofmaler überlassen, die neuen Porträttypen des Thronfolgers anzufertigen.

Während die Kunstfertigkeit in der Behandlung der Farben und Stoffe außergewöhnlich ist, trifft dasselbe nicht auf die verwendete Komposition zu. Pesne greift hierfür auf einen von ihm selbst schon früher verschiedentlich verwendeten Porträttyp zurück. Bereits im Kinderbildnis Friedrichs aus den Jahren 1718/19 (vgl. Abb. II.3.15) wendete er ihn an.¹⁰⁶⁴ Auch hier ist Friedrich in Schrittstellung wiedergegeben, allerdings in einem Innenraum. Im rechten Hintergrund fällt der Blick durch eine Öffnung auf eine Parklandschaft mit der Statue des Herkules Farnese neben einer Sphinx.¹⁰⁶⁵ Friedrich trägt die Uniform des 1717 geschaffenen Kadettenkorps mit roter goldbestickter Weste und Kürass, darüber die Schärpe und den schwarzen Rock mit goldenen Knöpfen und roten Manschetten.¹⁰⁶⁶ Band und Stern des Schwarzen Adlerordens sowie rote Hosen, weiße Strümpfe und Schnallenschuhe vervollständigen die

¹⁰⁶³ Vgl. dazu auch Michaelis, 2003, S. 26.

¹⁰⁶⁴ Das vorliegende Porträt ist eine Kopie eines für den König gefertigten Bildnisses. Es ist für den Feldmarschall Graf Albrecht Konrad Finck von Finckenstein, der von 1718 bis 1728 Gouverneur des Kronprinzen war, entstanden. Die Rechnungen bestätigen als Auftraggeberin Sophie Dorothea, die vermutlich 1718 das Bild an Finckenstein verschenkte. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 92f., Taf. 7. und Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 128, Kat.-Nr. c. sowie Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 272f.

Die zugrunde liegende Komposition ist von einem um 1700 entstandenen Bildnis Max Emanuels von Bayern bekannt. Vgl. ders., 1981, S. 409.

¹⁰⁶⁵ Vgl. ders., Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 270.

¹⁰⁶⁶ Der Kürass gehört nicht zur Uniform. Er findet sich nicht in allen Versionen des Porträts. Vgl. Seidel, 1911, S. 26. und Hildebrand, 1942, S. 94.

Erscheinung des etwa Sechsjährigen. In seiner rechten Hand trägt er das gesenkte Sponton der Offiziere, in der Linken den Dreispitz. Links hinter dem Prinzen bellt ein schwarzweißer Hund in Angriffshaltung, den Blick auf Friedrich gerichtet.

In diesem Kinderbildnis war es Pesnes Aufgabe, den Thronfolger seinem Vater als unerschrockenen Soldaten vorzuführen. Tatsächlich schreitet der junge Friedrich ohne Anzeichen von Furcht oder Erschrecken vor dem drohenden Hund einher. Die Herkulesstatue als Attribut für Tapferkeit und Mut unterstreicht noch sein Verhalten.

Auch im Porträt des erwachsenen Friedrich von 1736 geht es Pesne um die Darstellung von Unerschrockenheit und so wählt er dieselbe Pose, allerdings mit Verzicht auf Attribute wie Herkulesstatue und Hund, was jedoch die Aussage des Bildes kaum verändert. So gibt sich der Dargestellte auch hier gefasst und konzentriert, bleibt unbeeindruckt von dem ihn umgebenden Tumult von sich blühendem Mantel und Wolken. Die Linke umfasst bereit und entschlossen den Degengriff. Die Kleidung entspricht nun dem Geschmack des Prinzen, nicht mehr der Vorgabe des Vaters. Nicht das Sponton des Offiziers, sondern der Kommandostab wird vorgeführt.¹⁰⁶⁷ Ein Motiv, das wohl Johann Harper bereits um 1722 für ein Porträt Friedrich Wilhelms Pesnes Komposition hinzufügt (vgl. Abb. II.3.17).

Auch der Vergleich mit diesem Porträt fällt positiv zugunsten Pesnes neuem Bildnis des erwachsenen Friedrich aus. Denn obwohl der junge Friedrich Wilhelm den Kommandostab wesentlich energischer umfasst hält als sein Sohn vierzehn Jahre später, bleibt die Gesamtwirkung doch steif und ungenlenk. Friedrich hingegen erscheint dank der Bewegung des Körpers und der frischen, lebhaften Farbigkeit elegant, dynamisch und vital. Auf diese Weise zeugt das ganze Bild von der Bereitschaft und Befähigung des Thronfolgers, die Regentschaft zu übernehmen.

So gelingt es Pesne, die achtzehn Jahre alte Komposition derart überzeugend für das Porträt des erwachsenen, eigenständigen Friedrich einzusetzen, dass es vor den Augen Friedrich Wilhelms besteht und zum neuen Thronfolgerbildnis wird. Die Verbindung von soldatisch beherrschtem Ausdruck, eleganter Bewegung und kostbaren Stickereien

¹⁰⁶⁷ Vgl. Seidel, 1911, S. 26. und Börsch-Supan, Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XII.

stellt einen gelungenen Kompromiss dar zwischen den Vorstellungen des Sohnes und denen des Vaters,¹⁰⁶⁸ dessen vehemente Ablehnung selbst nur verhaltener Prachtentfaltung sich in den Dreißigerjahren ohnehin zusehends verringert.¹⁰⁶⁹ Das zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass es Friedrich gelingt, den König zu überreden, sich ein weiteres Mal in entsprechender Weise porträtieren zu lassen, diesmal allerdings von Knobelsdorff (vgl. Abb. II.3.16).¹⁰⁷⁰ Die dafür im Vergleich zum Friedrichbildnis vorgenommenen Vereinfachungen in der Ausführung, wie der Verzicht auf die reichen Stickereien des Uniformrocks, den wehenden Hermelin sowie die stärkere Frontalität,¹⁰⁷¹ entsprechen stärker dem Harper-Bildnis von 1722 und führen dazu, dass „eine für den König akzeptable Form zustande“ kommt.¹⁰⁷² Diese Veränderungen schmälern allerdings auch hier erheblich die Wirkung. Die Linke des Königs hängt unmotiviert schlaff herunter, die Spannung erzeugenden, sich ergänzenden Bewegungen im Bild des Sohnes werden nicht ersetzt. So wirkt das Porträt des Königs erneut steif und leer in seinem Ausdruck, wo das Friedrichs lebendig und energisch erscheint.

Dennoch bleibt die Bedeutung dessen, dass sich beide Fürsten gleichartig im Typus des Feldherrenbildnisses darstellen lassen, bestehen. Es sind Eintracht und Kontinuität, die hier für jeden Betrachter deutlich zur Schau gestellt und propagiert werden.

Das letzte Kronprinzenporträt (Antoine Pesne)

Antoine Pesne schafft 1738 einen neuen Porträttyp für den Kronprinzen (Abb. II.3.18).¹⁰⁷³ Über seine Entstehung gibt es keine Nachweise, einzig der von Pesne persönlich geschriebene Text auf der Rückseite des Brustbildes gibt Aufschluss über die Datierung.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁶⁸ Vgl. dazu ebenfalls ders., 1977, S. 407.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Kap. II.3.1.2 Antoine Pesne.

¹⁰⁷⁰ Dass Knobelsdorff und nicht Pesne den Auftrag zu dem Bildnis des Königs erhält, mag an Friedrichs Wunsch gelegen haben, seinen engen Freund, der gerade aus Italien zurückgekehrt ist, zu protegieren. Vgl. Seidel, 1888, S. 116. und ders., 1922, S. 186.

¹⁰⁷¹ Vgl. auch Börsch-Supan, 1977, S. 407f.

¹⁰⁷² Ebenda.

¹⁰⁷³ Zu dem Porträt gibt es ein Pendantbildnis von Elisabeth Christine (vgl. Abb. II.3.41).

¹⁰⁷⁴ Hildebrand, 1942, S. 107f.

Der Porträttyp findet verschiedene Wiederholungen und Varianten. So dient er 1742 als Vorlage für ein Geschenk für den Französischen Hof. Zudem wird er verschiedene Male gestochen. Vgl. ebenda.

Vor neutralem Hintergrund und im Format des Brustbildes blickt Friedrich in frontaler Haltung den Betrachter an. Er trägt Rüstung und das typische orangefarbene Band des Schwarzen Adlerordens. Über seine linke Schulter ist der rotsamtene Hermelinmantel so drapiert, dass sich der Stern desselben Ordens deutlich hervorhebt. Der rechte Arm liegt auf einer vom Hermelinmantel verdeckten Stütze und ist vom Körper abgespreizt. Friedrich trägt das Haar erneut in der Mitte gescheitelt, es ist grau gepudert und fällt ihm in Locken bis über die Ohren.

Durch das Format des Brustbildes rückt der Prinz nah an den Betrachter heran. Die Frontalität ist für die Porträts des erwachsenen Friedrichs einzigartig, sie unterscheidet sich radikal von der Pose der vorangegangenen Bildnisse. Die elegante Bewegung, die Farben des Rokoko und die kostbaren Stickereien sind aufgegeben. Stattdessen wird der Betrachter ganz unmittelbar mit der Gegenwart des Prinzen konfrontiert. Der tritt ihm in Rüstung und in einem, in klarem Kontrast zum Metall der Panzerung stehenden, leuchtendroten Hermelinmantel gegenüber und schenkt ihm seine volle Aufmerksamkeit.

Bezüglich des von Pesne gefertigten Prototyps muss die Eigenhändigkeit des Werkes in Frage gestellt beziehungsweise ein Mitarbeiter der Werkstatt vermutet werden, insbesondere angesichts der deutlich sichtbaren Spuren der Überarbeitungen links neben Kopf- und Schulterpartie des Dargestellten. Besonders Problematisch erscheint dabei die wohl erst nachträglich verjüngte linke Schulter, die Friedrich trotz Rüstung geradezu schwächlich erscheinen lässt, so dass die Proportionen tatsächlich völlig aus dem Gleichgewicht geraten.

Die Komposition der Darstellung geht auf Pesnes weit verbreitetes Porträt Friedrich Wilhelms vor dem belagerten Stralsund von 1729 zurück (vgl. Abb. II.3.19, II.3.19Detail). Auch hier ist der Dargestellte in Frontalansicht wiedergegeben, hält seinen rechten Arm vom Körper abgespreizt und richtet seine Aufmerksamkeit auf den Betrachter.

Eine Variante des Bildnisses Friedrich Wilhelms aus der Mitte der Dreißigerjahre macht den Bezug noch deutlicher (vgl. Abb. II.3.20). Es zeigt den König in engerem Bildausschnitt. Hier stützt er die Hand auf den Kommandostab, statt wie ursprünglich auf die Szenerie im Hintergrund zu verweisen. Vergleicht man Letzteres mit einer Variante des neuen Prinzenporträts von vergrößertem Bildausschnitt (vgl. Abb.

II.3.21),¹⁰⁷⁵ so wird die Abhängigkeit mehr als deutlich. Beide Fürsten sind, in einer Landschaft stehend, dem Betrachter direkt zugewandt. Sie tragen den Kürass unter dem offenen Uniformrock, die silberne Schärpe sowie helle Westen und Hosen. Während sich die Kompositionen entsprechen, wird ebenso wie bei dem Vergleich des ersten Rheinsbergerbildnisses von Friedrich mit dem späteren des Vaters deutlich, dass das Porträt Friedrich Wilhelms von weniger Elan zeugt, plumper und lebloser wirkt als das des Prinzen.¹⁰⁷⁶ Geradezu beschwingt erscheint Letzterer in Schrittstellung, die Linke in die Hüfte gestemmt, eine Andeutung von Lächeln auf den Lippen. Friedrich Wilhelm hingegen lächelt nicht, seine Linke hängt schlaff herunter, die Beine sind gerade, ebenso der Saum des Rockes, der beim Sohn leicht geöffnet ist und schräg nach unten verläuft.

Dennoch geht es gerade bei diesem Porträttyp des Thronfolgers um die Demonstration von Kontinuität des Herrscherhauses.¹⁰⁷⁷ Für das Bildnis Friedrich Wilhelms hatte es 1729 kaum Vorbilder gegeben, es war schlicht eine Vorführung der Eigenwilligkeit des Königs.¹⁰⁷⁸ Dass sich Friedrich mit seinem neuen Typus ausgerechnet an dieses Bildnis des Vaters anlehnt, verdeutlicht dem Betrachter, mehr als bei jedem anderen Porträt, seinen Wunsch, sich in dessen Nachfolge zu stellen. So hat es für die Öffentlichkeit den Anschein „als sei für den Kronprinzen, dessen Porträts unter dem Aspekt des zukünftigen Regierungsamtes gesehen wurden, die Zurschaustellung seiner persönlichen Auffassungen und damit möglicher Neuerungen nicht mehr so wichtig gewesen wie das Versprechen einer Kontinuität der preußischen Politik.“¹⁰⁷⁹

Dass allgemein die Aussagen seiner Bildnisse in der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre vornehmlich mit der Regierungsübernahme in Zusammenhang stehen, ist kein Zufall. Der König erkrankt immer wieder schwer, wie im Herbst 1734, als sich der Hof bereits auf den Machtwechsel vorbereitet.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁵ Vgl. dazu Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 274f.

¹⁰⁷⁶ Vgl. dazu auch ders., Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 16.

¹⁰⁷⁷ Vgl. dazu auch ders., 1987, S. 264.

¹⁰⁷⁸ Ders., 1977, S. 400.

¹⁰⁷⁹ Ebenda, S. 408.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

3.2.2 Die Regierung (1740-1786)

Nach dem Tod Friedrich Wilhelms I. am 31. Mai 1740 und der Regierungsübernahme Friedrichs II. findet ein neuer, von Antoine Pesne geschaffener Porträttyp weite Verbreitung.

Das Antrittsporträt (Antoine Pesne)

Der neue Typus, den Pesne bereits in Friedrichs Kronprinzenzeit 1739 beginnt, wird erst nach seiner Thronübernahme vollendet und stellt somit das Antrittsporträt des neuen Königs dar.¹⁰⁸¹ Die Berliner Gemäldegalerie bewahrt das Original auf (Abb. II.3.22).¹⁰⁸²

Das Bild zeigt Friedrich vor einem wolkenverhangenen Himmel im Format des Brustbildes stark nach links gewendet. Der Kopf ist in die Richtung des Betrachters gedreht, auf dem auch der Blick ruht. Der Kronprinz trägt einen blausamtenen Uniformrock mit roten Aufschlägen, silbernen „Brandenbourgs“ und einer schwarzen Halsbinde. Darüber kleidet ihn ein geschwärzter Harnisch, das Band des Schwarzen Adlerordens sowie ein rotsamtener Hermelinmantel mit gestickten Kronen, der ihm in leichten Bögen über die Schulter gelegt und auf der Brust mit einer brillantenbesetzten Agraffe geschlossen ist. Das Haar ist hell gepudert und streng in der Mitte gescheitelt, es fällt in dichten Locken bis über die Ohren und ist am Hinterkopf mit einer Schleife gebunden. Nur der linke Arm ist sichtbar, er ist angewinkelt und scheinbar in die Hüfte gestemmt.

1984 wurde eine Röntgenaufnahme publiziert, die erwiesen hat, dass dem heute sichtbaren Porträt eine Version des ersten Rheinsberger Bildnisses von 1736 im Format des Brustbildes zugrunde liegt (vgl. Abb. II.3.22 Detail der Röntgenaufnahme).¹⁰⁸³ Die übereinstimmenden Kopfpfortien auf den Porträts belegen die Übernahme dieses Details aus

¹⁰⁸¹ Für einen Beginn der Arbeiten am Original vor dem Regierungsantritt spricht vor allem dessen später zu zeigende Röntgenaufnahme (vgl. Abb. II.3.22 Detail der Röntgenaufnahme). Pesnes eigenhändige Beschriftung auf der Rückseite belegt die Beendigung nach der Thronbesteigung. Vgl. Börsch-Supan, 1987, S. 264. Hinzu kommt die schwarze Halsbinde, die Friedrich erst nach Regierungsantritt einführt. Ebenso sprechen die Art des Ärmelaufschlags und der Stickereien sowie die Kronen auf dem Mantel für eine Überarbeitung bzw. Fertigstellung nach dem Thronwechsel. Vgl. u. a. Hildebrand, 1942, S. 108ff. und Börsch-Supan, 1977, S. 408.

¹⁰⁸² Vgl. dazu insbesondere Michaelis, 2003, S. 14.

¹⁰⁸³ Becker (Bearb.), 1983/84, S. 58. Dazu auch Börsch-Supan, 1987, S. 265.

der älteren Vorlage und lassen vermuten, dass Friedrich Pesne wohl erstmals nicht für einen neuen Porträttyp Modell gesessen hat.¹⁰⁸⁴ Gleichzeitig wird hier die ökonomische Arbeitsweise Antoine Pesnes deutlich.

Im Vergleich zu seiner Vorlage (vgl. Abb. II.3.14) ist das neue Porträt wesentlich einfacher gestaltet, was besonders in der reduzierten Drehung des Körpers, die nicht mehr über den Betrachterstandpunkt hinausgeht, zum Tragen kommt. Friedrichs Position zeigt ihn in ruhiger, sehr aufrechter und selbstbewusster Haltung, dem Betrachter seine Aufmerksamkeit zuwendend. Auch Wolken und Mantel sind beruhigt. Einzig die weichen Bögen des Hermelins beleben die Festigkeit der Pose und heben sie gleichzeitig hervor. Die Spannung liegt hier nicht in Friedrichs eleganter Beherrschtheit innerhalb der ihn umgebenden Unruhe, sondern im Spiel zwischen der Distanz des zur Seite gedrehten Körpers und der Zuwendung zum Betrachter. Letzterer wird auf diese Weise stärker involviert, ist nicht mehr nur Zuschauer, sondern Angesprochener. Weniger stark tritt die für Pesne so typische Farbigkeit hervor. Stehen sich im älteren Porträt noch Pastelltöne und warme Farben gegenüber, so kommen hier allein Letztere zum Einsatz.¹⁰⁸⁵

Als Vorlage für die Veränderungen nennt Börsch-Supan das bereits erwähnte Bildnis König Friedrichs I., das Pesne 1711 angefertigt hat (vgl. Abb. II.2.28).¹⁰⁸⁶ Tatsächlich tritt die Ähnlichkeit der Posen deutlich hervor, doch ist der Ausdruck völlig verschieden. Während der erste Preußische König geradezu lässig am Paradedisch lehnt, den Blick fast gelangweilt aus dem Bild gerichtet, ist Friedrich hellwach und steht kerzengerade vor dem Publikum. Offensichtlicher scheint die Abhängigkeit des neuen Bildnisses von dem oben besprochenen „Rehabilitationsporträt“ Friedrichs selbst. Vergleicht man Letzteres, hier in zwei Varianten (vgl. Abb. II.3.23,¹⁰⁸⁷ II.3.24), denen der gleiche Bildausschnitt zugrunde liegt, mit dem neuen Porträt, so ist offensichtlich, dass es sich streng genommen keineswegs um ein neues handelt. Neu ist

¹⁰⁸⁴ Ebenda.

¹⁰⁸⁵ Vgl. dazu auch Michaelis, 2003, S. 26.

¹⁰⁸⁶ Börsch-Supan, 1977, S. 408.

¹⁰⁸⁷ Der freundlichen Mitteilung Gerd Bartoscheks (SPSG) zufolge stammt das Porträt ursprünglich aus Salzdaulum, laut Berckenhagen allerdings aus Schloss Monbijou. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 129, Nr. 115fl.

einzig der straffere, geschlossenerer Ausdruck der Haltung, den Pesne durch leichte Veränderungen im Detail erreicht. So verstärkt er die Körperdrehung ins Profil, was besonders durch die Versetzung des Armes vor den Körper deutlich wird. Darüber hinaus behält er zwar die rahmende Funktion des Hermelinmantels bei, die Verlegung desselben von der hinteren Schulter auf die vordere jedoch bewirkt eine wesentlich räumlichere Wirkung. Unterstützt wird diese noch durch die üppigere Haarpracht, deren Locken weiter in den Raum hineinragen und stärker dem Spiel von Licht und Schatten ausgesetzt sind.

Dass Friedrich und sein Hofmaler eine solch althergebrachte, ja auch von Friedrich Wilhelm für sich selbst verwendete Form (vgl. Abb. II.3.07) für das erste Porträt Friedrichs II. als König gewählt haben, überrascht zunächst. Schließlich ist er nun uneingeschränkter Herrscher und muss keine Rücksicht mehr auf seinen Vater nehmen. Einen Hinweis darauf gibt zwar die schwarze Halsbinde, die „als Uniformteil zu Lebzeiten des königlichen Vaters – und unter dessen argwöhnischen Augen – undenkbar“ gewesen wäre.¹⁰⁸⁸ Dennoch fällt Friedrichs erstes Porträt als König von Preußen im Vergleich zu früheren Bildnissen nicht nur erstaunlich traditionell aus und vermittelt so herrscherliche Kontinuität, sondern es überrascht auch in seiner Schlichtheit. Einzig die Kronenstickereien auf dem roten Samt des Hermelins veranschaulichen unmissverständlich seine neue Position. Die grobe, feste Struktur des Pelzes lässt diesen alt wirken und so auf eine vermeintlich lange Reihe von Herrschern aus dem Haus Hohenzollern verweisen.¹⁰⁸⁹ Ein vollwertiges Paradebildnis ist das Porträt durch diese Elemente jedoch nicht und es bleibt kein Einzelfall. Zwar entstehen im Laufe der folgenden Jahre immer wieder auch ganzfigurige, komplexere Porträts des neuen Königs, doch nutzen sie nahezu alle den neuen Prototyp als Vorlage. In der Regel fehlen auch bei ihnen die traditionellen Insignien, wie Krone oder Schwert. Häufig ist Friedrich im Freien dargestellt, Hermelinmantel,

¹⁰⁸⁸ Berckenhagen, 1991, S. 3539.

¹⁰⁸⁹ Tatsächlich wurde der ursprüngliche Krönungsmantel Friedrichs I. von Friedrich Wilhelm I. nach seinem Regierungsantritt im Zuge seiner Bemühungen um die Sanierung der Staatsfinanzen verkauft. Vgl. Otto, 2006. S. 35.

Helm, Kommandostab und Orden zeichnen ihn aus – also das gleiche Dekor wie auf den Bildnissen der Kronprinzenzeit.¹⁰⁹⁰

Eine solche Version als Kniestück wird heute in Brühl auf Schloss Augustusburg aufbewahrt (Abb. II.3.25) Es war 1746 für die Potentatengalerie des neu erbauten Schlosses bestellt worden und zeigt den König vor einem diffusen Hintergrund, der auf der linken Seite ein tobendes Gefecht zeigt. Erstmals ist er in den blauen Interimsrock gekleidet. Dieser besteht aus blauem Tuch oder Samt mit ebensolchen schlichten Knöpfen. Auch Kragen und Ärmelaufschläge sind ohne Verzierung. Darüber hinaus trägt Friedrich einen kleinen Dreispitz, dessen Form im Laufe der Regierungszeit immer größer wird.¹⁰⁹¹

Diese Veränderungen in der Kleidung belegen den Geschmackswandel des neuen Königs, der hier schon zu Beginn der allgemeinen Entwicklung hin zu einer schlichteren Darstellung im Zuge der Aufklärungsbewegung deutlich wird. So zeigt sich auch auf Porträts Friedrichs in Uniform zunehmend ein deutlicher Verzicht auf schmückendes Beiwerk wie „Brandenbourgs“.¹⁰⁹²

Tatsächlich scheint Friedrich nicht allein das Interesse an Schmuck zu verlieren, sondern auch an seinen Darstellungen überhaupt. Er entwickelt geradezu eine „Abneigung [...] gegen seine Idealisierung im höfischen Bildnis.“¹⁰⁹³ In keinem „seiner Schlösser, die er als König erbaute oder ausstattete, hängt sein Bildnis.“¹⁰⁹⁴ Künstler sind darauf angewiesen, den

¹⁰⁹⁰ Von dem Bildnis gibt es zahllose Kopien und Varianten sowohl im Format des Brustbildes, als Kniestück oder auch als Ganzfigur. Börsch-Supan nennt siebenundvierzig Exemplare. Vgl. Börsch-Supan, 1966, S. 36. Dazu auch ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XIII. und ders., 1987, S. 266.

Eine ganzfigurige Ausfertigung stammt ursprünglich aus Schloss Rohnstein in Schlesien (Abb. II.3.26). Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 132, Kat.-Nr. 115ma. Eine weitere, die den König mit dem ihm 1743 verliehenen russischen St. Andreasorden zeigt, befindet sich heute in der Eremitage. Vgl. Nikulin, 1987, S. 326, Kat.-Nr. 264.

Für die großformatigeren Bildnisse scheint zusätzlich erneut Rigaud eine Orientierung geboten zu haben, z. B. mit seinem Bildnis Louis' de France von 1703 (Abb. II.3.27). Die Versionen, die Friedrich mit aufgesetztem Dreispitz abbilden, fasst Berckenhagen in seinem Oeuvrekatalog Antoine Pesnes unter einem eigenen Typus zusammen. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 131f. 115 l-lx und 115m-my.

¹⁰⁹¹ Hildebrand, 1942, S. 113ff.

¹⁰⁹² Friedrichs Wunsch nach weniger Pracht stellt Schrader erst in den Porträts von Johann Gottlieb Glume fest. Doch finden sich vereinfachte Porträts bereits Jahre zuvor in Werken Antoine Pesnes. Vgl. Schrader, 1995, S. 111.

¹⁰⁹³ Börsch-Supan, 1966, S. 22f. Vgl. dazu auch Taysen, 1897, S. 12f.

¹⁰⁹⁴ Börsch-Supan, 1977, S. 408. Vgl. dazu auch Ders. (u. a.), 1992, S. 100.

König aus der Erinnerung wiederzugeben oder die Porträts früherer Jahre als Vorlage zu benutzen.¹⁰⁹⁵ Seine Weigerung, sich zu einer Porträtsitzung bereit zu erklären, wird schon bald als sein Wunsch verstanden, sich von der Eitelkeit anderer Fürsten zu distanzieren.¹⁰⁹⁶ Da Porträtsitzungen ihn allerdings schon als Prinz nachweislich viel Geduld gekostet haben,¹⁰⁹⁷ liegt die Vermutung nahe, dass sein Interesse am eigenen Porträt schon vor seinem Regierungsantritt wenig ausgeprägt war und der Anstoß zu den meisten der zuvor entstandenen Bildnisse auf Wünsche anderer zurückzuführen ist, wie beispielsweise Friedrich Wilhelm I.¹⁰⁹⁸ Als König braucht der Sohn darauf jedoch keine Rücksicht mehr zu nehmen.¹⁰⁹⁹ Seine persönliche Einstellung zu seinem Porträt wird besonders deutlich, als Friedrich im September 1740 auf den Antrag auf Bildnisse für die Erbhuldigung antwortet: „Man muss grobe, schlechte Kopien in Berlin anfertigen, das Stück zu 20 Taler.“¹¹⁰⁰ 1743 schreibt er an Voltaire: „Ich bin weder gemalt, noch laße ich mich malen [...]“¹¹⁰¹

Die Porträts von Johann Georg Ziesenis

Für die nächsten zwanzig Jahre bleibt das erste Bildnis der Regierungszeit aus den beschriebenen Gründen maßgebend.¹¹⁰² Auch Pesnes Tod am 5. August 1757 ändert nichts daran. „Erst nach dem Siebenjährigen Krieg läßt sich ein neuer Ansatz, Bildnisse als Botschaften zu benutzen, feststellen.“¹¹⁰³ Doch bevor Friedrich II. selbst ein neues Porträt in Auftrag geben kann, reist er im Juni 1763 nach Salzdahlum, um seine Schwester, Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig, zu besuchen.¹¹⁰⁴ Auf deren Wunsch hin räumt Friedrich dem Maler Johann Georg Ziesenis eine Sitzung ein ohne selbst mit dem Bildnis konkrete

¹⁰⁹⁵ Hildebrand, 1942, S. 108ff.

¹⁰⁹⁶ Börsch-Supan, Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XIII.

¹⁰⁹⁷ Hildebrand, 1942, S. 99.

¹⁰⁹⁸ Friedrich Wilhelm sah „jede Bitte um sein und seiner Familienmitglieder Porträt als ein Zeichen loyaler Gesinnung.“ Vgl. Seidel, 1897, S. 107.

¹⁰⁹⁹ Schrader, 1995, S. 106.

¹¹⁰⁰ „On doit faire barbouiller des mauvais copies à Berlin la pièce à 20 écus.“ Zitiert nach Seidel, 1897, S. 107.

¹¹⁰¹ Der Brief stammt vom 20. August 1743 und ist zitiert nach ebenda, S. 108.

¹¹⁰² Taysen, 1897, S. 11. Dazu auch Seidel, 1897, S. 109. und Hildebrand, 1942, S. 108ff.

¹¹⁰³ Börsch-Supan, Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne, 1995, S. 269.

¹¹⁰⁴ Lulvés, 1914, S. 3.

Intentionen zu verbinden.¹¹⁰⁵ Obwohl der König nicht selbst den Auftrag erteilt, ist es sinnvoll, das entstandene Porträt im Rahmen dieser Untersuchung genauer zu betrachten. Stellt es doch zum einen die einmalige Gelegenheit dar, sich Friedrichs Äußeres aufgrund einer Studie aus einer Porträtsitzung zu vergegenwärtigen, zum anderen bietet es die Möglichkeit, seine Erscheinung ohne Einfluss der von ihm gewünschten Propaganda zu betrachten.

Die heute als Original geltende Ölstudie (Abb. II.3.28) wird im Landesmuseum in Hannover aufbewahrt.¹¹⁰⁶

Die Studie im Format des Brustbildes zeigt Friedrich, Kopf und Körper leicht nach links gewendet, vor einem unbestimmten Hintergrund. Er trägt den blauen Interimsrock mit schwarzem Halstuch und auf der Brust den Stern des Schwarzen Adlerordens. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet, auf der Oberlippe erscheint ein dunkler Schatten. Friedrichs ungedudertes Haar lässt durch eine Tolle die hohe Stirn frei. In Locken fällt es bis fast über die Ohren.

Die Studie zeigt Kopf und Haar ungemein fein und genau durchgearbeitet, während Körper und Kleidung mit überaus lockerem Duktus, nur sehr flüchtig wiedergegeben sind.

Ziesenis zeigt Friedrichs Persönlichkeit in völlig neuer, überaus persönlicher und damit authentisch wirkender Weise. Vergessen scheinen die straffe, stolze Haltung, der Ausdruck von Kraft und Entschlossenheit der vorangegangenen Typen (vgl. besonders Abb. II.3.22). Stattdessen erscheint der Sieger des Siebenjährigen Krieges, der Held Europas, hier als gesunder, gutmütiger und aufmerksamer Herr mittleren Alters, der

¹¹⁰⁵ U. a. sind Volz und Hildebrand der Meinung, Friedrich habe Ziesenis nicht Modell gesessen. Sie verweisen wenig überzeugend zum einen auf Friedrichs vermeintlichen „Grundsatz“, überhaupt nicht mehr Modell zu sitzen und zum anderen auf das, den König wesentlich anders und „richtiger“ wiedergebende Bildnis Johann Heinrich Christoph Frankes (vgl. Abb. II.3.31, II.3.32). Außerdem geben sie Friedrichs eigene Beschreibungen seines Äußeren als Beleg an. Vgl. Volz, Friedrich im Bilde seiner Zeit, 1926, S. 16.; Hildebrand, 1942, S. 118-123. Dagegen geht u. a. Börsch-Supan überzeugend davon aus, dass die Behauptung Ziesenis', Friedrich habe ihm Modell gesessen, zutrifft. Er entwertet die Begründungen Volz' und Hildebrands mit den berechtigten Zweifeln an Friedrichs Äußerungen über sich selbst. Diese seien „nicht wörtlich zu nehmen“. Sehr viel objektivere Beobachtungen von Zeitgenossen stimmten nämlich nicht mit ihnen überein (vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.). Vgl. Börsch-Supan, 1987, S. 266.

¹¹⁰⁶ Vgl. die Besprechungen der Ölstudie bei Hildebrand, 1942, S. 118. und Börsch-Supan, 1987, S. 266. sowie Schrader, 1995, S. 110f.

vielleicht schlecht rasiert ist oder auch von seinem häufigen Schnupftabakgebrauch dunkle Verfärbungen auf der Oberlippe hat, dessen Haar lichter wird und dessen Kleidung – von ihm nachweislich missachtet – schlecht sitzt.¹¹⁰⁷

Wie Lulvès zeigen konnte, scheint sich Friedrich während seines Besuches bei seiner Schwester sehr wohl gefühlt zu haben. So traf er nach Jahren mit engen Vertrauten zusammen und konnte die Hochzeit seines Thronfolgers regeln.¹¹⁰⁸ Diese positiven Umstände mögen dazu beigetragen haben, dass Ziesenis hier „eine private, äußerst intime Seite der Persönlichkeit, die oftmals pauschal als ‚spießbürgerlich‘¹¹⁰⁹ abgewertet wurde, deren gelöster Eindruck aber auf keinem anderen Porträt des Königs wiederkehrt“, einfangen konnte.¹¹¹⁰ Ziesenis gelingt es, Friedrich als „Privatmann“ darzustellen, der zu Besuch bei seiner Schwester weilt.¹¹¹¹ Ein Umstand, der, zu Lebzeiten Antoine Pesnes noch undenkbar, deutlich den Wechsel vom barocken Paradeporträt zum mehr bürgerlichen Bildnis der Aufklärung sowie Ziesenis' Stellung als Vermittler dieses Wechsels dokumentiert.¹¹¹²

Wie sehr das traditionelle Konzept des repräsentativen Herrscherporträts bereits an Überzeugungskraft für den Maler eingebüßt hat, macht dessen wenig gelungener Versuch deutlich, die Studie in ein vollwertiges Staatsporträt zu übersetzen, indem er die neue Auffassung mit alten Formen zu verbinden versucht.

¹¹⁰⁷ Hildebrand, 1942, S. 35, 119.

Die unordentliche Kleidung kann nur zum Teil mit der skizzenhaften Ausführung begründet werden. Ganz offensichtlich geht sie auf die bewusste Entscheidung des Malers zurück, dessen Vorgehen somit zum Teil seiner Interpretation der Persönlichkeitsstudie wird. Im Gegensatz dazu und zu der vorliegenden Beschreibung beurteilt Taysen den Gesichtsausdruck des Königs als „philiströs“ und seine Haltung als „unköniglich“. Beides legt er Ziesenis als unzutreffend zur Last, der seiner Meinung nach, „in Auffassung und Charakteristik offenbar nicht allzu günstig“ veranlagt sei. Vgl. Taysen, 1897, S. 19.

¹¹⁰⁸ Lulvès, 1914, S. S. 7.

¹¹⁰⁹ Ders., 1913, S. 8.

¹¹¹⁰ Schrader, 1995, S. 115.

¹¹¹¹ Lulvès, 1914, S. 6f.

¹¹¹² Giersberg, 1986, S. 6f.

Einen solchen Versuch stellt die eigenhändige Ausführung in Dreiviertelfigur dar, die sich heute im Goethemuseum in Frankfurt am Main befindet (Abb. II.3.29).¹¹¹³

Friedrich steht hier in einem Innenraum, zum Interimsrock sind schwarze Hosen, gelbe Weste und weiße Manschetten hinzugekommen. Im rechten Vordergrund ist ein Tisch mit mehreren übereinander gelegten Karten zu sehen. Auf sie stützt der König die Fingerknöchel seiner linken Hand. Der rechte Arm ist leicht abgespreizt und hält den Kommandostab. Im nur schemenhaften Hintergrund zeigt sich vor einem Ausblick auf eine Rundbogenarchitektur eine Säule auf hohem Postament mit Relief, umweht von einer Draperie. Vor dem Postament steht ein sehr niedriger Paradetisch mit Kissen und den Königsinsignien.

Während sowohl Skizze als auch Gemälde Friedrich wach und aufmerksam zeigen, differieren sie erheblich in ihrer sonstigen Gestaltung und somit in ihrer Wirkung. Die Skizze gibt einen gealterten König wieder. Das sich lichtende Haar, die Krähenfüße und hängenden Wangen, die dunklen Flecken auf der Oberlippe und dazu der zwar nur skizzenhaft wiedergegebene, doch schlecht sitzend wirkende Rock geben dem Bildnis Unmittelbarkeit und Authentizität.¹¹¹⁴ Dagegen kann die ausgeführte Version, obwohl malerisch von guter Qualität,¹¹¹⁵ nicht in gleicher Weise überzeugen. Die gemalten Falten haben keine Konsequenz für die jugendlichen Züge, wirken künstlich, der zu helle und im Sinne der Uniform nicht ganz korrekt wiedergegebene Rock ohne Feldherrenscharpe sitzt tadellos,¹¹¹⁶ keine Schnupftabakflecken lassen sich auf der Oberlippe ausmachen. Dazu kommt eine geradezu befremdliche Umgebung, hält man sich die bisherigen Bildnisse Friedrichs vor Augen. In keinem der bereits besprochenen Werke fanden sich Säule, Draperie oder gar Kroninsignien. Dass Ziesenis den Hintergrund darüber hinaus nur schemenhaft wiedergibt, lässt diesen als ganzen zur bloßen Kulisse werden und nimmt ihm die letzte Überzeugungskraft. Einzig das Kartenmaterial und die darauf abgestützten Fingerknöchel bringen den

¹¹¹³ Die Übersetzungen der Skizze in vollwertige Ölgemälde gibt es in unterschiedlichen Formaten und Ausschnitten, wie in Dreiviertelfigur oder auch als Brustbild. Vgl. Hildebrand, 1942, S. 120.

¹¹¹⁴ Vgl. dazu auch Michaelis, 2003, 17.

¹¹¹⁵ Schrader, 1995, S. 113, 227.

¹¹¹⁶ Seidel, 1897, S. 110.

Dargestellten auf anschauliche Weise in Zusammenhang mit seiner Rolle in dem vergangenen Krieg.

Eine andere eigenhändige Version von Ziesenis zeigt dieselbe Komposition (Abb. II.3.30), diesmal allerdings in freier Landschaft, womit eine Verbindung zur bisherigen Porträtmalerei Friedrichs II. hergestellt ist (vgl. z. B. Abb. II.3.25).¹¹¹⁷

In seiner Ölstudie begegnet Ziesenis seinem Gegenüber mit einer im Vergleich zu Pesne und Knobelsdorff völlig neuartigen Porträtauffassung, die eine ebenso neue, wenn auch anders gerichtete Entsprechung in Friedrichs nach außen getragener Anschauung seiner Person findet. So beschreibt auch der König sich selbst nicht mehr als stolzen, dynamischen, entschlossenen Feldherrn auf dem Weg zum Ruhm. Jedoch schildert er sich auch nicht als gutmütigen, älteren Herrn von etwas nachlässiger Erscheinung, wie ihn Ziesenis wiedergibt. Im Gegenteil, er bezeichnet sich selbst, als zahnlos, von tief gekrümmter Statur, vor der Zeit ergraut und niedergeschlagen.¹¹¹⁸ Er erschafft eine Vorstellung seiner Person, die mit der des Hannoveraner Hofmalers nicht übereinstimmt,¹¹¹⁹ aber ebenso weit vom idealisierten, heroischen jungen Mann aus den Pesne- und Knobelsdorff-Porträts entfernt ist.

Hinsichtlich ihres Realitätsgehaltes muss allerdings Friedrichs Äußerungen über seine Erscheinung mit Skepsis begegnet werden. Sie entstammen wohl in der Regel „traurigen Stunden vorübergehender Niedergeschlagenheit“¹¹²⁰ während des Siebenjährigen Krieges und passen zudem kaum je zu den Beschreibungen von Zeitgenossen.¹¹²¹

¹¹¹⁷ Dieses Ziesenis-Bildnis soll hier aufgrund seiner deutlichen künstlerischen Unterlegenheit keiner genaueren Untersuchung unterzogen werden. So sind die Gesten im Vergleich zum Frankfurter Beispiel erheblich abgeschwächt, die Linke liegt nur unmotiviert auf den Karten, der rechte Arm deutet vage in den Hintergrund. Vgl. auch Hildebrand, 1942, S. 120.

¹¹¹⁸ Am 28. Mai 1759 schreibt Friedrich II. an den Marquis d'Argens über sein im Krieg verändertes Äußeres: „Wenn Sie mich sähen, fänden Sie die Spuren dessen, was ich einst war, nicht mehr. Sie sähen einen alt und grau gewordenen Mann, der die Hälfte seiner Zähne verloren hat.“ An Frau von Camas schreibt er am 18. November 1760: „Auf der rechten Kopfseite sind meine Haare ganz grau; meine Zähne zerbrechen und fallen aus; mein Rücken krumm wie ein Fiedelbogen und mein Geist traurig und niedergeschlagen wie der eines Trappisten.“ Zitiert nach Ebenda, S. 31, 33.

¹¹¹⁹ Vgl. dazu auch Schrader, 1995, S. 115.

¹¹²⁰ Lulvès, 1914, S. 4f.

¹¹²¹ Vgl. auch die zitierten Beschreibungen von Freiherr von Bielfeld und August Wilhelm von Schwicheldt in Kap. 3.1 Biografische Darstellungen – Friedrich II.

„Friedrich II. vor dem Janustempel“ (Johann Heinrich Christoph Franke)

Nach dem vergeblichen Versuch Friedrichs II., Pompeo Batoni 1763 an den Berliner Hof zu holen,¹¹²² gelingt es Johann Heinrich Christoph Franke, mit einem Porträt des Königs dessen Aufmerksamkeit zu erregen.¹¹²³ Seine Bildnisse des Preußenkönigs werden in den folgenden Jahren zu den am weitesten verbreiteten Porträts aus der zweiten Hälfte der Regierungszeit. Das erste entsteht kurze Zeit nach dem Frieden von Hubertusburg (Abb. II.3.31).

Es zeigt Friedrich nach links gewendet, den Blick auf den Betrachter gerichtet im Freien stehend. Im linken Hintergrund ist die Fassade eines tempelartigen Gebäudes zu erkennen, dessen massive Portale geschlossen sind. Rechts begrenzt ein hohes rotes Zelt mit goldenen Schmuckkanten den Bildraum. Im leicht geöffneten Eingang liegt ein Helm auf einem roten Hermelinmantel. Friedrich selbst trägt Uniform mit gelber Weste, schwarzen Hosen und Stiefeln sowie der Feldherrenscharpe und Degenkorb mit Portepee. Die Manschetten des Untergewands sind aus weißer Spitze, ebenso wie ein kleines Tuch, das am Ausschnitt der Uniform hervortritt. Auf dem Kopf trägt er einen großen Dreispitz, unter dem nur die grauweißen Locken über den Ohren zu erkennen sind. Auf der Brust ist deutlich der Stern des Schwarzen Adlerordens zu sehen. Der König stützt seine linke Hand in die Hüfte, während die Rechte auf die geschlossenen Tempeltüren deutet. Sein Gesicht ist stark gerötet, Falten umziehen die Augen und die Wangenpartien sind schlaff wiedergegeben.

Als Zeichen für das Ende des Siebenjährigen Krieges zeigt das Bild den Sieger auf die geschlossen Türen des Janustempels deutend. Doch obwohl die Darstellung ein althergebrachtes Motiv für das Ende eines Krieges sowie für den Triumph des Siegers ist, spricht das Bild nicht von triumphalen Erfolgen des Preußischen Königs über halb Europa.¹¹²⁴ Stattdessen zeigt es einen erheblich gealterten, leicht gebeugten und geradezu ausgemergelten Feldherrn, der sich bewusst schlicht darstellen lässt – die Uniform mit einfachen Knöpfen ist der ganze Schmuck.

¹¹²² Batoni schlägt das Angebot aus. Vgl. Kremeier, 2006, S. 400.

¹¹²³ Foerster, 1916, S. 347. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1987, S. 257.

¹¹²⁴ Vgl. dazu auch Baumstark, 1990, S. 95f.

Friedrich kehrt nicht als Triumphator nach Berlin zurück.¹¹²⁵ Er meidet die großen Prachtstraßen, will keine Huldigungen oder Glückwünsche entgegennehmen.¹¹²⁶ Überhaupt legt er keinen Wert mehr auf prunkvolle Repräsentation.¹¹²⁷ Vergessen sind kostbare Garderobe und schneidige Pose. Sie entsprechen nicht mehr seiner Lebenseinstellung nach dem Krieg und der daraus resultierenden Auffassung vom Porträt eines Herrschers, insbesondere seiner selbst.¹¹²⁸ Diese Umstände, die schon in Ziesenis Porträtskizze angeklungen sind, in Kombination mit den oben erwähnten Aussprüchen über sein Äußeres, ergeben zusammen die Grundlage zu Frankes Bildnis. Dazu wird stärker als bei Ziesenis die Physiognomie des Königs in den Dienst genommen. Dieser will nach dem Krieg nicht mehr als Held gesehen werden, sondern präsentiert sich verhärtet, ausgezehrt und Jahre älter als auf der zeitgleichen Ölskizze oder den daran anschließenden ausgeführten Versionen.

Hinsichtlich seiner Komposition stellt das Porträt, abgesehen von der Darstellung des Tempels, keine Neuerung innerhalb der Porträtmalerei des Königs dar. Die Haltung und Positionierung Friedrichs ist bereits aus den späteren Varianten des Rehabilitationsporträts von 1733 beziehungsweise des ersten Herrscherporträts bekannt (vgl. Abb. II.3.02, II.3.25, II.3.26). So orientiert sich Franke hier offensichtlich an Antoine Pesne, ohne jedoch dessen malerische Fähigkeiten vorweisen zu können. Zwar gelingt ihm ein überaus lebendiger Ausdruck in den Augen des Königs und eine Hervorhebung seiner Person durch eine leichte Unschärfe der Umgebung, doch kann dies weder über die malerischen Schwächen noch über das deutliche Unvermögen, anatomische Details wiederzugeben, hinwegtäuschen. So erscheint die Anatomie der linken Hand des Königs geradezu rätselhaft: Es ist nicht ersichtlich, welcher Finger abgespreizt ist und wie sich die übrigen dazu verhalten.

¹¹²⁵ Dazu auch Campe, 1958, S. 11.

¹¹²⁶ Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

¹¹²⁷ Campe, 1958, S. 11.

Zur Veränderung der Hofhaltung in Berlin ab der Mitte des 18. Jahrhunderts siehe auch Dinges, 1992, S. 65.

¹¹²⁸ Giersberg, 1986, S. 6f.

„Friedrich II. zieht den Hut“ (Johann Heinrich Christoph Franke)

Die Nachfrage nach einem aktuellen Bildnis des Preußenkönigs steigt in den Jahren nach dem Siebenjährigen Krieg stark an. Friedrich benötigt zu Geschenkzwecken ein Porträt, das ihn zeitloser als im ersten Franke-Bildnis darstellt und ihn weniger stark mit seinem Sieg im Krieg in Verbindung bringt. So fertigt Franke ein neues Porträt des Königs an (Abb. II.3.32).

Das Bildnis zeigt Friedrich erneut in Dreiviertelfigur im Freien, Kopf und Blick zum Betrachter gewendet. Doch finden sich diesmal weder Tempel noch Zelt in der Darstellung. Stattdessen ist der König wie im Vorübergehen vor einem hohen Postament mit Säule gezeigt. Er trägt Zivilkleidung, einen schwarzen Rock, ebensolche Hosen und Stiefel. Dazu kommt der Bruststern des Schwarzen Adlerordens, Degen mit Portepee, weiße Spitzenmanschetten und, über die linke Hand gezogen, ein gelber Handschuh. In dieser Hand hält Friedrich den anderen Handschuh, während die Linke einen großen Dreispitz wie zum Gruß vom Kopf nimmt. Friedrichs Haar ist nahezu weiß und in strengen Locken bis fast über die Ohren gelegt. Das Bild ist als Ganzes sehr dunkel, der Hintergrund nur schwer auszumachen. Dagegen treten Haupt und Handpartien, Degen und Bruststern geradezu leuchtend hervor.

Was beim ersten Franke-Bildnis noch an überlieferten Motiven eines klassischen Herrscherporträts zu finden ist, wie der Hermelinmantel oder auch die für Friedrich charakteristische Uniform, wird nun aufgegeben. Auch das dort gezeigte Tempelmotiv erscheint nicht mehr. Dies machte nur in der direkten Folgezeit des Siebenjährigen Krieges Sinn. Vom traditionellen Motivapparat finden allein Postament und Säule Verwendung – beides sind Requisiten des Staatsporträttypus, der in der Porträtmalerei Friedrichs II. bis dahin kaum je eine Rolle gespielt hat. Hier übernehmen sie jedoch zugleich Funktionen, die über das traditionelle Veranschaulichen von fürstlicher Macht, Kraft und Majestät hinausgehen. So zeigen die gewaltigen Ausmaße des Postaments vielmehr die ungeheure „staatsmännische Verantwortung“ des Königs. Sie lassen ihn fast zierlich wirken, werden in ihrem Symbolgehalt uminterpretiert und betonen seine gebeugte Gestalt, statt eine herrschaftliche Pose zu

unterstützen.¹¹²⁹ Auf diese Weise wird eine noch absolut fremde, moderne Vorstellung von der Rolle des Staatsoberhauptes deutlich. Die als Belastung empfundene Verantwortung, das im Schatten seiner Pflichten, seiner eigenen Funktion stehen sind bis dahin unbekannte Inhalte des traditionellen absolutistischen Herrscherporträts. Der Betrachter meint fast die Last dieser Position zu spüren, der sich Friedrich verpflichtet fühlt.

Das für seine Porträtmalerei völlig neue, geradezu expressive Hell-Dunkel unterstreicht zudem das im Sinne des aufgeklärten Absolutismus Entscheidende eines Herrschers, nämlich den Kopf und die Hände, anstelle von Zeichen seines Standes und seiner Position.¹¹³⁰ Diese werden durch den Bruststern nur verhältnismäßig dezent markiert. Der Degen erinnert ebenso unzureichend an die militärischen Erfolge. Gleichzeitig stellt das Porträt geradezu eine Momentaufnahme des tatsächlichen Berliner Alltags und der mehrfach belegten Begebenheit der Begegnung mit dem König dar: Friedrich II. geht schlicht und unauffällig gekleidet am Betrachter vorbei und erwidert höflich dessen Gruß.¹¹³¹ Aus dem Herrscherporträt wird ein „anekdotisches Handlungsporträt.“¹¹³² „Friedrich der Große erscheint als erster Diener seines Staates, den Hut vor dem Betrachter, seinem Publikum und damit auch vor seinem Volk ziehend.“¹¹³³

Dass es sich bei Frankes Darstellungen auch um bewusste Propaganda handelt und der Realitätsgehalt der Wiedergabe der Person des Königs sowohl im ersten als auch im vorliegenden Bildnis in Frage stehen, legen die Aussagen von Zeitgenossen über das Äußere des Königs nahe. Ihnen zufolge entspricht seine tatsächliche Physiognomie viel eher den Beobachtungen von Johann Georg Ziesenis. So schreibt Kaiser Joseph II. am 29. August 1769 an die Kaiserin: „Des Königs Gesundheit ist noch sehr gut. Er ähnelt keinem der Bilder, die Du von ihm gesehen hast.“¹¹³⁴ 1776 notiert Claude Carloman de Rulhière: „Seine Farbe war lebhaft und kräftig, obwohl er nicht erhitzt war; es war vielmehr die Farbe frischer

¹¹²⁹ Vgl. dazu auch Schrader, 1995, S. 112.

¹¹³⁰ Vgl. Kap. I. Erscheinungsformen des Porträts: Definitionen und Entwicklungen im 18. Jahrhundert. Darüber hinaus vgl. Giersberg, 1986, S. 6f. und Meckel, 1986, S. 13.

¹¹³¹ Seidel, 1897, S. 110. und Kremeier, 2006, S. 400.

¹¹³² Schrader, 1995, S. 112.

¹¹³³ Ebenda.

¹¹³⁴ Zitiert nach Hildebrand, 1942, S. 40.

Gesundheit“ und „auf allen Bildern, die ich von ihm gesehen habe, hat er ein längliches, spitz zulaufendes Kinn; im Gegenteil fand ich den unteren Teil seines Gesichtes sehr voll.“¹¹³⁵ So muss man Friedrichs Verwendung der Frankebildnisse als seinen expliziten Wunsch verstehen, über die Realität hinausgehend die Zeichen seiner Strapazen zu zeigen. Der König bezeichnet sich selbst als „Vogelscheuche“.¹¹³⁶ Er will nicht als Held gesehen werden, wünscht keine Verehrung, sondern versucht deutlich zu machen, dass er „lediglich“ seinen Pflichten nachkommt. Doch ist es gerade diese, auch als Bescheidenheit verstandene Haltung, die das enorme Ausmaß an Begeisterung in Europa für seine Person noch anspricht. Seine Ablehnung des Pathos und der Verherrlichung im repräsentativen barocken Herrscherbildnis trifft auf das Genaueste den Zeitgeschmack der beginnenden Aufklärung.

Die hier getroffenen Aussagen von dem sich für sein Land aufopfernden Herrscher werden „Programm, ja Propaganda, und dazu paßt sogar die Dürftigkeit im Malerischen. Sie entspricht einer gedrückten Stimmung des Königs nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges“.¹¹³⁷ Das Bildnis wird zu dem am stärksten verbreiteten Porträt des Herrschers und ist bis heute in zahllosen unterschiedlichen Formaten und Qualitäten erhalten.¹¹³⁸ Wie sehr die hier propagierte der öffentlichen Vorstellung vom König entsprach, zeigt die Tatsache, dass eine Kopie dieses Bildnisses gewählt wird, um dreiundzwanzig Jahre nach seiner Anfertigung im Rahmen der Trauerfeierlichkeiten nach Friedrichs Tod als Effigier über dem Paradesarg zu hängen.¹¹³⁹

Dass es ausgerechnet Johann Heinrich Christoph Franke gelingt, den wohl populärsten Typus der Friedrichdarstellung zu schaffen, erscheint auf den ersten Blick schwer verständlich. Franke ist kein herausragender Maler und wird vom Hof kaum je für Porträts in Anspruch genommen.¹¹⁴⁰ Es ist ungewiss, ob dem Bildnis ein Auftrag zugrunde liegt, wofür die fast schon karikaturistischen Züge des Königs sprechen, die ein auf das

¹¹³⁵ Der Brief stammt von Claude Carloman de Rulhière vom September 1776. Zitiert nach ebenda, S. 45.

¹¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 45, 123.

¹¹³⁷ Börsch-Supan, 1987, S. 257. Dazu auch ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XIII.

¹¹³⁸ Vgl. u. a. Abb. II.3.33 und Kremeier, 2006, S. 400.

¹¹³⁹ Hildebrand, 1942, S. 122.

¹¹⁴⁰ Kremeier, 2006, S. 400.

Wohlwollen seines Herrschers angewiesener Künstler kaum von sich aus derartig darstellen würde.¹¹⁴¹ Jedoch ist es auch möglich, dass das Werk dem König erst nachträglich gefiel, er die ihm wichtigen Aussagen wieder fand und es deshalb als sein neues Porträt verwendete. Die verfremdenden Züge können in dem Fall auf das malerische Unvermögen Frankes verweisen. Aufgrund der Tatsache, dass Friedrich das Bildnis oft verschenkt hat, steht jedoch fest, dass es seinen persönlichen Vorstellungen entsprach.¹¹⁴²

„Friedrich II. vor dem Janustempel“ (Charles-Amedée-Philippe Vanloo)

In den Bildnissen des Preußenkönigs der nachfolgenden dreiundzwanzig Jahre finden sich alle Tendenzen wieder, die seine bisherige Porträtmalerei hervorgebracht hat. Während der Großteil der Werke sich in ihrer manchmal schon die „Karikatur streifenden“ Auffassung den Bildnissen Frankes anschließt,¹¹⁴³ existiert parallel noch bis zu Friedrichs Tod eine traditionell geprägte Strömung. Ihre Vertreter nehmen sich die Werke Antoine Pesnes und Knobelsdorffs zum Vorbild. Dazwischen findet sich hin und wieder ein Ansatz, der sich in der Skizze Johann Georg Ziesenis' begründet. Er orientiert sich stärker an der realistischen Physiognomie des Königs und verzichtet sowohl auf deren Überzeichnung wie bei Franke als auch auf die charakteristischen heroisierenden Merkmale des traditionellen Herrscherporträts.

Was Friedrich selbst von den verschiedenen Darstellungen seiner Person gehalten hat, ist unklar. Der Umstand, dass er je nach Adressat Bildnisse sowohl aus der traditionellen als auch der realistischen, beziehungsweise aus der diese überzeichnenden Strömung sowie Mischformen in Auftrag gibt, macht es bis heute überaus schwierig, seine persönlichen Ansichten in der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg zu erfassen. Diese treten letztmalig in seiner Förderung und Verbreitung der Franke-Bildnisse hervor. In der Zeit danach stellt sich bei ihm jedoch dieselbe Gleichgültigkeit gegenüber seinem Bildnis ein wie zuvor.¹¹⁴⁴

¹¹⁴¹ Börsch-Supan, Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XIII.

¹¹⁴² Ders., 1987, S. 257.

¹¹⁴³ Ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XIII.

¹¹⁴⁴ Ders., 1987, S. 269.

Der schon aufgrund seiner Stellung als Hofmaler bedeutendste Vertreter der Traditionalisten ist Charles-Amedée-Philippe Vanloo, den Friedrich 1748 nach Berlin holt.¹¹⁴⁵ Zu seinen Hauptaufgaben gehört es bis 1757, Antoine Pesne zu entlasten.¹¹⁴⁶

Er stellt den preußischen König 1767 im Porträt dar (Abb. II.3.34).

Das Kniestück zeigt Friedrich nach links gewendet, den Kopf nach rechts gedreht in Schrittstellung vor einer niedrigen Brüstung. Während im rechten Hintergrund eine Säule von einer weinroten Draperie umspielt wird, fällt der Blick im linken Hintergrund auf einen Tempel, dessen Türen geschlossen sind. Friedrich trägt gelbe Weste und Hose, darüber einen dunkelblauen Samtrock und Kürass. Über die Brust verläuft das orange Band des Schwarzen Adlerordens, dessen Stern ist auf dem um die Schultern gelegten, rotsamtenen Hermelinmantel befestigt, welcher von einer goldenen Fibel auf der rechten Schulter zusammengehalten wird. Ein weißes Untergewand, eine schwarze Halsbinde und Degenkorb mit Portepee an der linken Hüfte sowie eine üppige silberne Feldherrenscharpe vervollständigen die Erscheinung des Königs. Er trägt sein eigenes, graues Haar in der für ihn charakteristischen Frisur, über der Stirn glatt nach hinten und in Locken bis fast über die Ohren reichend gelegt. Friedrichs rechte Hand deutet auf die geschlossenen Tempeltüren, Zeigefinger und Daumen der Linken sind in die Scharpe gehakt.

Vanloo nimmt genau wie Franke das Ende des Siebenjährigen Krieges zum Ausgangspunkt seiner Darstellung. Friedrich verweist auf das Ende der Kämpfe, indem er auf den geschlossenen Janustempel deutet. Mit dem Motiv geht das Versprechen des Preußenkönigs auf Frieden einher.

Zur allgemein feststellbaren Interesselosigkeit Friedrichs II. an der Malerei nach seinem Regierungsantritt vgl. Bartoschek, 1985, S. 38.

¹¹⁴⁵ Eine andere Vertreterin des traditionellen Typus ist Anna Dorothea Therbusch. Sie ist zunächst Schülerin Antoine Pesnes, später schließt sie sich stilistisch Vanloo an. Ihr heute verlorenes Bildnis des Königs von 1775 bringt keinen neuen Typus hervor. Es zeigt einerseits alle Merkmale des klassischen Feldherrenporträts in der Tradition von Friedrichs bisheriger Porträtmalerei, wie sie durch Pesne, Knobelsdorff und, in den ausgeführten Versionen, auch durch Ziesenis vorgetragen wurde. Andererseits bedient sie sich des gleichen Bildaufbaus wie Franke, stellt sogar das Zelt dar. Bemerkenswert ist bei ihr die eher mit Ziesenis als mit Franke vergleichbare Auffassung des Gesichts, für die wohl ihr Bruder Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski verantwortlich zeichnet (vgl. Abb. II.3.35). Vgl. Reidemeister, 1924/25, S. 74-77.; dazu auch Hildebrand, 1942, S. 132f, Taf. 57f.; Börsch-Supan, 1987, S. 267. und Küster-Heise, 2008, S. 13f.

¹¹⁴⁶ Colombier, 1930, S. 298. und Giersberg, 1986, S. 25.

Schmucklos aber in kostbare Stoffe gekleidet steht er ganz als Feldherr vor dem Betrachter, umweht von der üppigen Draperie.

Stellt man Vanloos Bildnis dem von Franke gegenüber, zeigen sich sofort die Ähnlichkeiten der beiden Darstellungen (vgl. Abb. II.3.31). Beide zeigen den König nach links gewendet und mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf die geschlossenen Türen des Tempels verweisend. Dessen Architektur ist ebenso wie der Aufbau des rechten Hintergrunds in vergleichbarer Weise gestaltet. Während Franke das Zelt als klassisches Motiv des Feldherrenporträts den Bildraum begrenzen lässt, ist es bei Vanloo die typische Säule mit Draperie aus dem Staatsporträt.

Neben diesen Vergleichbarkeiten offenbaren sich aber auch deutliche Unterschiede, besonders in der Auffassung der Figur des Königs. So ist Frankes Darstellung steif und leicht gebeugt. Vanloo zeigt Friedrich hingegen ganz im klassischen Stil mit schwungvoller Drehung des Kopfes. Mit geradezu lässiger Geste zeigt Friedrich hier auf die Türen und hakt seine Finger in die Schärpe. Franke hingegen schafft es nicht, die Haltung der linken Hand klar darzustellen, die Anatomie beider Arme ist unsicher und wenig überzeugend. Allerdings sind es gerade diese malerischen Schwächen, die das von Friedrich propagierte Erscheinungsbild eines durch die schwere, unermüdliche Arbeit für seinen Staat verhärmten Monarchen unterstützen.¹¹⁴⁷ Vanloos Bildnis hingegen zeigt eine nahezu klassische Darstellung eines gesunden, elanvollen und siegreichen Feldherrn und erlangt damit keine nennenswerte Popularität.¹¹⁴⁸ Dabei scheint er hinsichtlich der Physiognomie Friedrichs, ähnlich wie Ziesenis, der glaubwürdigere Maler gewesen zu sein. Tatsächlich zeigt ein Vergleich des Vanloo-Porträts mit dem älteren von Ziesenis, dass der Berliner Hofmaler die gleiche Auffassung von des Königs Gesichtszügen besaß (vgl. Abb. II.3.30). Die Werke zeigen die gleichen schmalen Lippen, hängenden Wangen und die gerade Nase. Auch die Form der Augenbrauen und der Haaransatz ähneln sich stark.

Für diese außerordentlichen Übereinstimmungen kann es verschiedene Gründe geben. Zum einen muss Vanloo das ältere Bildnis gekannt haben, zum anderen war der Maler seit vielen Jahren am Berliner Hof tätig und kannte den König aus eigener Anschauung. Dafür, dass es sich um die

¹¹⁴⁷ Vgl. dazu auch Meckel, 1986, S. 13.

¹¹⁴⁸ Vgl. dazu auch Giersberg, 1986, S. 25.

eigene Erfahrung Vanloos handelt, gibt es einen Hinweis innerhalb der Legende eines Nachstiches des Vanloo-Porträts von Pierre Gabriel Langlois von 1785. Dort heißt es: „Peint après nature par Amadé van Loo“.¹¹⁴⁹ Diese Aussage zusammen mit denen der zitierten Zeitgenossen und der Darstellung des Königs bei Ziesenis verleihen Vanloos Vorstellung vom Äußeren des Königs Glaubwürdigkeit. Die gleichzeitige Verhaftung seiner Darstellung in den traditionell idealisierenden Formen des Herrscherporträts nehmen sie ihm jedoch wieder.

So misslingt letztendlich Vanloos Versuch, eine neuartige, überzeugende Verbindung zwischen der klassischen Gestaltung nach dem Vorbild Pesnes, dem symbolträchtigen Motiv des Franke-Bildnisses und der realistischen Physiognomie des Ziesenis-Porträts herzustellen.

Das letzte Porträt Friedrichs II. (Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski)

1782 erhält Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski den Auftrag, ein Bildnis Friedrichs II. anzufertigen (Abb. II.3.36). Obwohl auch hier, wie beim Ziesenis-Porträt, weder von einem Auftrag des Königs noch von einem des Hofes ausgegangen werden kann, ist es sinnvoll, das entstandene Werk genauer zu betrachten. Es bietet die Gelegenheit, sich Friedrichs Äußeres anhand einer von höfischer Propaganda entkleideten Darstellung gegen Ende seines Lebens zu vergegenwärtigen. Das Bildnis entsteht in der Zeit als der Maler bereits Hofmaler in Ludwigslust ist.¹¹⁵⁰

Der König zeigt sich mit leicht gebeugtem Kopf im Format des Brustbildes. Er ist im Freien vor sich verdunkelndem Himmel nach links gewendet und in leichter Untersicht dargestellt. Im linken Hintergrund wird unter Rauchwolken Feuerschein sichtbar. Der König trägt den samtene Uniformrock mit rotem Kragen und dem Stern des Schwarzen Adlerordens, eine gelbe Weste und eine schwarze Halsbinde. Im Ausschnitt wird die weiße Spitze des Untergewands sichtbar. Das eigene nunmehr feine Haar ist weiß, in der Mitte gescheitelt und in Locken bis fast über die Ohren gelegt. Im Nacken wird es durch eine schwarze Schleife gehalten. Der Blick geht über den Betrachter hinweg aus dem Bildraum hinaus. Friedrichs rechter Arm ist leicht vorgestreckt, der linke

¹¹⁴⁹ Zitiert nach Baumstark, 1990, S. 96.

¹¹⁵⁰ Dettmann, 1911-1950, S. 282ff.; Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1966, S. 100.

gerade und eng an den Körper gelegt. Sein Gesicht erscheint voll, Wangen und Nase sind stark gerötet, tiefe Falten umziehen den Mund und die sehr großen Augen. Der rechte Mundwinkel erscheint leicht geöffnet.

Der nun siebzigjährige König ist gebeugt und stark gealtert wiedergegeben, tief sitzen die Falten um Augen und Mund. Friedrichs Gesicht wirkt wesentlich voller als auf all seinen bisherigen Porträts. Nichts lässt an die asketische Hagerkeit und die damit zu assoziierenden Tugenden des sich aufopfernden Fürsten der zwanzig Jahre älteren Franke-Bildnisse denken. Aber auch die Ziesenis-Skizze mit dem gesund und jovial wirkenden König scheint vergessen, auch wenn Lisiewski ihr in der Ausrichtung des Körpers und dem Bemühen um eine realistische Physiognomie des nunmehr alten Königs folgt. Den größten Abstand allerdings nimmt die Darstellung zum „repräsentativen Fürstenporträt Rigaudscher Prägung“, ein, wie sie Antoine Pesne und Knobelsdorff vertreten hatten.¹¹⁵¹ Einzige Merkmale dafür, dass der Dargestellte eine hochgestellte Persönlichkeit ist, sind der Orden und die leichte Untersicht.

Aussagen von Zeitgenossen belegen, dass es sich bei den Beobachtungen des Malers um realistische Züge des Königs handelt. So stimmen sie mit dem oben bereits in Auszügen zitierten Bericht Claude Carloman de Rulhières vom September 1776 überein: „Sein Blick war gütig, wenn auch etwas trübe, was ich seinen schwachen Augen zuschreibe. Seine Farbe war lebhaft und kräftig, obwohl er nicht erhitzt war; es war vielmehr die Farbe frischer Gesundheit. Auf allen Bildern, die ich von ihm gesehen habe, hat er ein längliches, spitz zulaufendes Kinn; im Gegenteil fand ich den unteren Teil seines Gesichtes sehr voll. Allerdings kann ich nicht sagen, ob dies die Folge einer Schwellung war oder ob es bei der Pflege, die er sich seit einigen Monaten gönnte, voller geworden ist.“¹¹⁵² Ein Jahr nach Entstehung des Werks berichtet der Hamburger Peter Poel von Friedrichs Anblick zu Pferde: „Die Erscheinung ging so nahe an mir vorüber und blieb bei dem mäßigen Galopp des Pferdes lange genug in dem Bereiche meines bewaffneten Auges, daß ich die schon durch so viele Abbildungen bekannten Züge des durchfurchten Gesichtes und den durchdringenden Blick unterscheiden zu können glaubte; doch schien sie kaum mehr der Gegenwart anzugehören,

¹¹⁵¹ Ebenda.

¹¹⁵² Zitiert nach Hildebrand, 1942, S. 42. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1966, S. 100.

so sichtbar waren die Spuren der Hinfälligkeit in dem zusammengesunkenen Körper und den schlaffen Bewegungen seiner Glieder.“¹¹⁵³

Die Aussagen wirken fast wie eine Beschreibung des Lisiewski-Porträts. Die vom Maler gewählte Ausrichtung der Arme des Königs, die leichte Untersicht und der hinterfangende Himmel „lassen das Porträt wie einen Ausschnitt aus einem Reiterbildnis erscheinen“, immerhin eine Vorstellung, die den meisten Berlinern geläufig war, begegneten sie doch ihrem König meist zu Pferde.¹¹⁵⁴ Lisiewski scheint diese bekannte Ansicht des Königs zu nutzen, vielleicht sogar bei einer solchen Gelegenheit eine Skizze gemacht zu haben und sie hier in ein charakteristisches Merkmal Friedrichs, eine Art Attribut umzuwandeln.¹¹⁵⁵

Auch wenn es sich bei dem Werk um den Ausschnitt eines Reiterbildnisses handeln sollte, so ist es doch keines, das dem Konzept des absolutistischen Herrscherporträts entspricht. Weder Gesichtszüge noch Körperhaltung zeigen einen heroischen Ausdruck, stattdessen unterstreichen sie Friedrichs körperlichen Verfall, wie er im Bericht Poels beschrieben wird.¹¹⁵⁶ Darüber hinaus ist die Haltung bereits seit Antoine Pesne für die Friedrichdarstellungen nachzuweisen und findet sich in zahlreichen Porträts wieder – wenn auch mit unterschiedlichem Ausschnitt und einen aufrechteren und zugleich jüngeren, gesünderen König präsentierend (vgl. u. a. Abb. II.3.23, II.3.30, II.3.31, II.3.35).

Lisiewskis Arbeit kann als charakteristisch für seine Kunst angesehen werden. Die Genauigkeit in der Zeichnung, die exakte plastische Wiedergabe, „die im Gesicht jede Erhöhung und Senkung registriert und durch kräftige Farbgebung steigert“¹¹⁵⁷ sind Spezialitäten seines Talents und setzen den preußischen König auf wirkungsvolle, beinahe erschreckend menschliche Weise in Szene. Lisiewski stellt sich damit nicht in die Tradition der Franke-, sondern in die der Ziesenis-Darstellung.

¹¹⁵³ Zitiert in Hildebrand, 1942, S. 52.

¹¹⁵⁴ Allerdings gibt es keinen Hinweis auf ein tatsächlich existierendes oder auch nur in der Planung befindliches Reiterbildnis. Vgl. Börsch-Supan, 1966, S. 100. Vgl. auch ders., Die Bildnisse des Königs, 1986, S. XIII.

¹¹⁵⁵ Vgl. dazu auch ders., 1966, S. 100.

¹¹⁵⁶ Ebenda.

¹¹⁵⁷ Ders., 1980, S. 147.

Wenige Jahre vor dem Tod des Königs markiert das Werk den Endpunkt einer Porträtentwicklung, die zur angemessenen Darstellung des idealen preußischen Herrschers mit traditionellsten Formen beginnt und – vom Hof ausgehend – bereits mit den Franke-Bildnissen einen ersten entscheidend neuen Ausdruck findet. In den Werken, die außerhalb des Hofes in Auftrag gegeben werden, gehen die Maler einen weiteren Schritt und zeigen nicht mehr den Monarchen, sondern den Menschen Friedrich.¹¹⁵⁸

3.3 Die Porträts Elisabeth Christines

Die Bildnisse Elisabeth Christines werden vom Zeitpunkt ihrer Hochzeit an vorgestellt. Auf diese Weise wird nicht nur deutlich, inwiefern sie für Ziele Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs II. eingesetzt werden, sondern auch ob sich eventuelle Abweichungen nach der Regierungsübernahme in ihnen manifestieren. Zudem werden die zentralen Bildnisse Sophie Dorotheas herangezogen, um deren eventuelle Vorbildhaftigkeit aufzuspüren.

3.3.1 Die Thronfolge (ab 1733-1740)

Als die junge, weitgehend unbekannte Elisabeth Christine nach ihrer Hochzeit in Berlin eintrifft, ist sie sogleich Gegenstand des gesellschaftlichen und politischen Interesses. Daher erfolgt schon sehr bald der Auftrag an Antoine Pesne, die neue Kronprinzessin im Bildnis vorzustellen.

Das erste Porträt für den Berliner Hof (Antoine Pesne)

Eine Version ihres ersten Porträts für den Berliner Hof bewahrt heute das Neue Palais in Potsdam (Abb. II.3.37).

Die Kronprinzessin ist, den Kopf leicht nach rechts geneigt, in frontaler Halbfigur vor einem unbestimmten dunklen Hintergrund wiedergegeben. Ihr Blick ruht auf dem Betrachter. Sie trägt ein silberweißes Seidenkleid mit nahezu rundem Ausschnitt und dreiviertellangen Pagodenärmeln. Das Kleid ist rund um das Dekolleté und entlang der Schneppen- sowie der Ärmelkanten mit Silberstickerei verziert. Das Untergewand mit weiten Ärmeln, die an den Handgelenken

¹¹⁵⁸ Ders., 1966, S. 23. und ders., 1987, S. 267.

gebunden sind und in kleinen Spitzenmanschetten enden, schließt mit einer Spitzenkante am Dekolleté ab. Die Gestalt der Prinzessin umgibt ein rotsamterer Mantel, mit üppigem Hermelfutter, der ihren rechten Arm verdeckt. Auf dem Samt sind Kronen in Goldstickerei aufgesetzt. Elisabeth Christine trägt das weiß gepuderte Haar in kleinen Löckchen eng am Kopf anliegend nach hinten. Es ist mit mehreren verschiedenförmigen Juwelenaignetten und einer Blumenaignette, bestehend aus einer bläulichen, einer roten und einer gelben Blüte, geschmückt. Je eine lange Haarsträhne fällt rechts und links am Hals entlang, die linke bis zur Brust, wo sie in einer grauen Locke auf der Spitze aufliegt. Dazu kommen ein einreihiges Diamanthalband und ebensolche Pendeloquen.

Zusätzlich zu den bereits beschriebenen problematischen Anfangsbedingungen ihrer Eheschließung ist Elisabeth Christine bei ihrer Ankunft in Berlin in weiten Kreisen der höfischen Gesellschaft völlig unbekannt.¹¹⁵⁹ Widersprüchlichste Aussagen über ihr Äußeres, ihren Charakter und ihre Intelligenz sind im Umlauf.¹¹⁶⁰ Das erste Porträt der frischgebackenen Ehefrau am Berliner Hof soll deshalb dazu beitragen, Elisabeth Christine entsprechend ihrer Position als Kronprinzessin der Öffentlichkeit zu präsentieren. Dementsprechend lenken weder Hintergrund noch Insignien von der Person der Dargestellten ab. Allein sie ist Gegenstand des Interesses. Die Prinzessin erscheint dem Betrachter gegenüber ausgesprochen offen, geradeheraus und aufmerksam. Dies erreicht Pesne besonders durch ihren klaren Blick. Die frontale Haltung und das Format bringen die Dargestellte zusätzlich dem Betrachter näher. Durch den elegant gesenkten Kopf und die Asymmetrie des Mantels gelingt es dem Künstler jedoch, die Darstellung trotz ihrer Frontalität nicht starr wirken zu lassen. Die edle Kleidung und der kostbare Schmuck zeichnen die Kronprinzessin als hochgestellte Persönlichkeit aus, die Kronen auf dem Mantel belegen ihre hohe Position.

Aus den zuvor zitierten Beschreibungen Elisabeth Christines von Wilhelmine von Bayreuth und Freiherr von Bielefeld findet der Betrachter vieles in dem ersten Porträt wieder.¹¹⁶¹ Die Darstellung zeigt sowohl die

¹¹⁵⁹ Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

¹¹⁶⁰ Hahnke, 1848, S. 12ff.

¹¹⁶¹ Vgl. Kap. II.3.1.1 Friedrich II.

dort erwähnten blauen Augen und den kleinen Mund als auch die wohl gebildete Nase und die offene Stirn. Negative Merkmale, wie etwa die von Wilhelmine erwähnte schlechte Haltung der Kronprinzessin, werden nicht abgebildet.

Warum das Bildnis lediglich als Kopie nach einem Original von Antoine Pesne gilt, lässt sich auf den ersten Blick kaum nachvollziehen. Äußerst klar werden die brillanten Farben, das Rot des Samtes, das Weiß des Hermelins und das Silberweiß des Kleides, neben einander gestellt. Hinterfangen durch den schlichten dunklen Hintergrund leuchten sie dem Betrachter in ihrem Kontrast entgegen. Die Stoffe sind ebenfalls aufs Kunstvollste wiedergegeben. Deutlich unterscheiden sich der changierende Samt des Mantels, der weiche Pelz des Hermelins, die schimmernde Seide und die metallenen glänzenden Schmuckstücke und Stickereien. Für einen Kopisten sprechen allerdings die Schwierigkeiten, die der Künstler offensichtlich bei dem Umlegen des Mantels um die Figur der Prinzessin und hinsichtlich der Lichtführung hat. So liegt der Mantel an keiner Stelle auf dem Körper seiner Trägerin, ja scheint diesen nicht einmal zu berühren. Die Beleuchtung ist ebenso problematisch. Das Licht fällt, betrachtet man das Gesicht Elisabeth Christines, leicht nach rechts versetzt von vorne oben auf ihre Stirn, so dass die lange Haarsträhne auf der rechten Seite am Hals angestrahlt wird, die linke aber an gleicher Stelle im Schatten liegt. Prüft man jedoch die untere Hälfte des Bildes, so sind es sowohl die linke Schulter und die mehr nach hinten stehenden Falten des Samtes, die von links in Licht getaucht werden. Der Hermelin an gleicher Stelle lässt hingegen eine Lichtquelle von vorne links erwarten.

Der hier überlieferte Darstellungstypus dient in den folgenden Jahren als Grundlage für alle weiteren Bildnisse. Bedeutsame Veränderungen werden nicht vorgenommen. So entsteht etwa um 1735 ein Bildnis, das bezüglich der Auffassung des Kopfes und der Frisur das Besprochene wiedergibt (Abb. II.3.38). Hinsichtlich der Körperdrehung nach rechts und der Kleidung stellt es jedoch eine Variante dar. Andere nachfolgende Porträts sind sogar spiegelbildliche Wiederholungen des Typus (vgl. Abb. II.3.37 gespiegelt und II.3.39¹¹⁶², II.3.40, II.3.41). Sie aktualisieren

¹¹⁶² Berckenhagen datiert das Werk 1740, jedoch muss es aufgrund der noch sehr jugendlichen Gesichtszüge, besonders deutlich in den weichen, leicht fülligen Konturen der

lediglich das Bildnis entsprechend sich wandelnder modischer Gesichtspunkte. Die einmal gefundene Komposition wird beibehalten und bleibt auch noch lange Zeit nach der Regierungsübernahme für die Porträts Elisabeth Christines als Königin bestehen.

Seine Aufstellung findet das hier gezeigte Prinzessinnenporträt zusammen mit einer der bereits erwähnten Bildnisvarianten des „Rehabilitationsporträts“ ihres Mannes (vgl. Abb. II.3.23). Da es allerdings über die Herkunft beider Werke verschiedene Aussagen gibt und die qualitative Kluft zwischen ihnen gravierend ist, muss davon ausgegangen werden, dass sie ursprünglich nicht für einander geschaffen wurden.¹¹⁶³ Bereits eine flüchtige Gegenüberstellung stellt klar, dass eine Zusammenstellung dieser Porträttypen überhaupt wenig glücklich ist. Fast könnte man meinen, die tatsächliche persönliche Distanz zwischen den Eheleuten wiedergegeben zu sehen, so wenig nehmen sie Bezug aufeinander. Friedrich kehrt seiner Frau den Rücken, während sie sich in die entgegen gesetzte Richtung neigt.

Die hier zu konstatierende nachträgliche Zusammenstellung gilt auch für weitere Porträts Friedrichs II. und seiner Frau. In keinem bekannten Fall werden Porträttypen der Eheleute von vornherein für eine Zusammenstellung komponiert.

So handelt es sich bei der zweiten erhaltenen Paarbildung erneut um eine der oben bereits erwähnten Varianten des „Rehabilitationsporträts“ im Format des Brustbildes für Friedrich (vgl. Abb. II.3.24). Bei dem Gegenstück der Prinzessin ist es eine der spiegelbildlichen Varianten des ersten Prinzessinnenporträts (vgl. Abb. II.3.39). Hier tritt der kompositorische Bezug nur leicht deutlicher hervor, da sich die Prinzessin nun in die Richtung des Prinzen neigt.

Die bekannteste Zusammenstellung von Bildnissen des Kronprinzenpaares – für Elisabeth Christine erneut eine der spiegelbildlichen Varianten des ersten Prinzessinnenporträts (Abb. II.3.41), für Friedrich das oben besprochene Beispiel des letzten Typus als

Wangen, wesentlich früher entstanden sein. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 117, Kat.-Nr. 84cp. Vgl. dazu auch Zimmermann, 1905, S. 241.

¹¹⁶³ Der freundlichen Mitteilung Gerd Bartoscheks (SPSG) zufolge, stammt das Bildnis ursprünglich aus Salzdahlum, laut Berckenhagen allerdings hing es ehemals im Berliner Stadtschloss. Vgl. Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 116, Kat.-Nr. 84a.

Thronfolger (Abb. II.3.18) – erscheint zugleich die gelungenste. Hier wird die Neigung des Kopfes Elisabeth Christines durch die weniger schroffe Abwendung Friedrichs, der sich in der Frontalen zeigt, ergänzt. Erstmals wird eine kompositorische Zusammengehörigkeit beider Werke überzeugend suggeriert. Deutlicher jedoch als durch die Komposition nehmen die beiden Porträts durch die korrespondierende Hintergrundgestaltung sowie die leuchtenden Rottöne Bezug aufeinander, was zu der Vermutung Anlass gibt, dass wenn auch die jeweiligen Typen ursprünglich nicht für eine Zusammenstellung erarbeitet wurden, die hier gezeigten Versionen durchaus bewusst auf den jeweiligen Gegenpart abgestimmt worden sind.

3.3.2 Die Regierung (1740-1786)

Anlässlich der 1740 erfolgenden Thronbesteigung Elisabeth Christines entsteht eine Vielzahl von Porträts, die sie gemäß ihrer neuen Würde in Szene setzen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, stellt ein Großteil der neuen Bildnisse bloße Erweiterungen der bekannten Prinzessinnenporträts dar.

Die ersten Porträts als Königin (Antoine Pesne)

Antoine Pesne fertigt unter anderem zwei dieser Erweiterungen, die sich in ihrer Entstehung unmittelbar an den Thronwechsel anschließen (Abb. II.3.42, II.3.43).

Bei diesen beiden Versionen sind die ehemaligen Brustbildnisse zu Kniefiguren ausgestaltet. Die junge Königin trägt dieselben Kleider wie auf den zugrunde liegenden Bildern (vgl. Abb. II.3.39, II.3.41). Neu ist allein der Raum, der nun etwas näher bestimmt ist. So steht Elisabeth Christine, von einer Draperie im linken Bildraum hinterfangen, jeweils in einem Innenraum. Auf dem einen tritt im rechten Hintergrund ein Landschaftsausblick hinzu, auf dem anderen eine gerade in ihrer architektonischen Gliederung erkennbare Wand mit davor stehender Vase. Der Königin zur Seite steht jeweils ein Paradiesisch, der den Bildraum rechts begrenzt. Darauf ist auf einem Präsentationskissen die preußische Königskrone gelegt.

Die Unterschiede zwischen den beiden Porträts bestehen außer in der Kleidung und Hintergrundgestaltung insbesondere in der Gestik der

Königin. Während sie auf dem einen (Abb. II.3.42) mit den Fingern ihrer rechten Hand den Stoff ihres Kleides fasst und mit der linken von oben auf die Krone greift, ist es beim anderen (Abb. II.3.43) ein geschlossener Fächer, den sie in der rechten Hand vor die Körpermitte geführt hält. Ihr linker Arm liegt vom Ellenbogen an auf dem Samtkissen, die Hand hängt entspannt herunter.

Die Komposition ist nicht allein bereits in den Bildnissen der Kronprinzessin angelegt, sondern findet sich auch schon in einem Porträt ihrer Schwiegermutter Sophie Dorothea von 1737 (Abb. II.3.44). Auch hier ist Pesne der Künstler. Das Bildnis hatte, als der Maler es am 8. November 1737 in Rheinsberg dem damaligen Kronprinzen überreichte, bei diesem zu wahren Begeisterungstürmen geführt. Friedrich verfasste sogar eine Ode auf Pesne, in dem er seine Kunst bewundert und ihn mit Apelles, dem Hofmaler Alexanders des Großen, vergleicht.¹¹⁶⁴

Sophie Dorothea steht hier wie auch schon Elisabeth Christine in einem Innenraum mit Landschaftsausblick im rechten Hintergrund. Der Paradiesisch mit Kissen und Krone ist bei ihr jedoch links im Bild und sie hält einen kleinen Pekinesenhund in der Armbeuge ihres linken Armes. Ihr rechter Arm liegt entspannt auf ihrem Rock, in der Hand hält sie einen geschlossenen Fächer.

Betrachtet man das Porträt der Königin gespiegelt, zeigt sich dem Betrachter in der Komposition sehr deutlich die Übereinstimmung mit den Porträts Elisabeth Christines (vgl. Abb. II.3.44 gespiegelt und z. B. II.3.43). Bis auf die unterschiedliche Kleidung, den Hund sowie die vertauschte Positionierung des Fächers und der räumlichen Elemente sind es übereinstimmende Bilder.

So ist die Neuerung in den hier gezeigten Bildnissen Elisabeth Christines als Königin im Grunde lediglich ihr veränderter Status, der mit der Darstellung der Krone und dem größeren Format der Kniefigur vorgestellt wird und sich damit eng an das Friedrich so begeisternde Königinnenporträt Sophie Dorotheas anschließt. Kompositorisch oder auch nur hinsichtlich der Garderobe wird kaum Neues vorgetragen.¹¹⁶⁵ Der Betrachter kann sich nur schwer des Eindrucks erwehren, dass wenig Interesse an einer Weiterentwicklung der Darstellungen der jungen

¹¹⁶⁴ Die Ode druckt Börsch-Supan ab (Der Maler Antoine Pesne, 1986, S. 7f.).

¹¹⁶⁵ Vgl. dazu auch ebenda, S. 20.

Königin bestanden hat. Stattdessen scheint die Tradition der Darstellung sowohl hinsichtlich der eigenen wie auch der Porträtmalerei der Vorgängerin – vielleicht auch aufgrund von Friedrichs Begeisterung hierfür – vorrangig gewesen zu sein.

Die Königin im „Uniformkleid“ (Antoine Pesne)

Ebenfalls im Jahr des Regierungsantritts entsteht eine Porträtvariation Elisabeth Christines, die ihrer bisherigen Darstellung bemerkenswerte Details hinzufügt (Abb. II.3.45). Das Werk wird im Schloss Monbijou der Königinmutter ausgestellt.

In ihm ist die junge Königin erneut im Format des Kniestücks in einem Innenraum, den Betrachter aufmerksam anblickend wiedergegeben. Auch Arm- und Körperhaltung entsprechen nahezu den bisherigen Bildnissen. Der Kopf ist weniger stark gewendet und statt eines Landschaftsausblickes fällt rechts im Hintergrund eine üppige silbergoldene Draperie in weichen Falten von der Decke bis hinter einen Paradiesisch, auf dem auf einem roten Samtkissen mit Goldborte die preußische Königskrone liegt. Elisabeth Christine sitzt auf einem silbergoldenen breiten Sessel mit geschwungener Lehne. Auf diesem ist ein rotsamter Hermelinmantel mit aufgestickten goldenen Kronen so drapiert, dass er links mit seiner Pelzseite über die Lehne des Sessels aus dem Bildraum führt. Hinter der Königin verläuft er mit seiner Samtseite bis zum rechten Bildrand.

Elisabeth Christine trägt ein dunkelblaues Samtkleid mit silbernem Unterrock und üppiger Silberstickerei, die in ihrer Form den „Brandenbourgs“ der Uniform ihres Mannes ähnlich ist. Die Stickerei findet sich sowohl rund um das Dekolleté, am Stecker, entlang des vorne geöffneten Rockes und an seinen Seiten als auch an den Ärmeln auf Höhe der Ellenbogen. Die Armbeugen sind darüber hinaus mit roten Schleifen betont und die Ärmel mit zweilagigen Engageantes verziert. Auch entlang des Ausschnitts zeigt sich Spitze. Unter dem geöffneten Rock wird ein silbernes, besticktes Unterkleid sichtbar.

Elisabeth Christine trägt das Haar weiß gepudert und in kleinen Löckchen aus dem Gesicht nach hinten genommen. Geschmückt ist es mit zwei roten Schleifen und einer Federaigrette mit Edelsteinen. Sie trägt Diamantpendeloquen und ein ebensolches Halsband in Form einer

Schleife, dazu je ein dreireihiges Perlenarmband um jedes Handgelenk. Während der linke Arm der Königin entspannt auf dem Samt des Kleides liegt, hält sie mit der rechten Hand ein kleines Sträußchen roter Nelken vor ihre Brust.

Erneut steht der Betrachter hier vor einem vollgültigen Staatsporträt der preußischen Königin, das Dekorum und die Krone werden durch die Kronen auf dem Mantel ergänzt. Doch lässt sich hier erstmals in ihren Bildnissen ein gewisser Alterungsprozess feststellen. Die Gesichtszüge der Königin wirken reifer, die Wangen sind weniger gerundet, die Augen größer. Für die Darstellung wählt Pesne wiederum die bereits bekannte Komposition der bisherigen Bildnisse als Grundlage (vgl. z. B. Abb. II.3.43). Innenraum, Paradetisch auf der rechten Bildseite, Frontalität der Dargestellten und Armhaltung entsprechen dem bereits Gesehenen. Verzichtet wird allerdings auf den Landschaftsausblick, der Kopf der Königin ist weniger stark gewendet und ein breiter Sessel wird hinzugefügt. Auch ist das Sitzmotiv für die Porträtmalerei Elisabeth Christines ungewohnt. Die sprechende Gestik der Arm- und Handhaltung übernimmt Pesne aus einem seiner früheren Bildnisse, das er 1737 für Sophie Marie Helene Gräfin zu Lynar angefertigt hatte (vgl. Abb. II.3.46).

Das Neuartige für die Porträtmalerei Elisabeth Christines liegt hier aber nicht allein in diesen Veränderungen der sonstigen Komposition, sondern auch in der Gestaltung des Kleides und der Verwendung des Nelkensträußchens. Ersteres besticht besonders durch seine Farbe und die außergewöhnliche Form der Stickerei, beides erinnert an die bevorzugte Uniformgestaltung Friedrichs II.¹¹⁶⁶ Knobelsdorff hatte Elisabeth Christine bereits in einer Ansicht von Rheinsberg in dieser Tracht gemalt,¹¹⁶⁷ Eingang in ihr Staatsporträt findet sie jedoch erst in dem Moment der Regierungsübernahme. Die Nelken werden als Symbol für Liebe und Freundschaft durch die Art der Präsentation besonders deutlich in Szene gesetzt.¹¹⁶⁸ Sie lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Zuneigung Elisabeth Christines zu ihrem Gatten.

Das neue Bildnis stellt also durch die Hinzufügung der „Brandenbourgs“ und des Nelkensträußchens in ein bereits größtenteils

¹¹⁶⁶ Berckenhagen, Werkkatalog, 1958, S. 117, Kat.-Nr. 84 d.

¹¹⁶⁷ Foerster, 1933, Nr. 57, S. 22.

¹¹⁶⁸ Zur Symbolik der Nelken vgl. Beuchert, 1995, S. 237.

bestehendes Kompositionsschema eine explizite Zurschaustellung der Unterstützung Elisabeth Christines für ihren Mann dar. Dieser Bildinhalt zusammen mit dem Aufbewahrungsort des Porträts im Schloss der Königinmutter und der dort zu vermutenden Gegenüberstellung mit einem Bildnis Friedrichs evozieren die Vorstellung einer harmonischen Beziehung zwischen dem regierenden Königspaar einerseits und zu der Königinmutter andererseits. Diese Botschaft der Einigkeit des Königshauses an den Betrachter erscheint gerade bei Regierungsantritt Friedrichs und Elisabeth Christines gelungen, zumal das Paar in der Realität von nun an getrennte Wege geht – ein Umstand, der durch das Porträt verschleiert beziehungsweise als politisch unbedeutend propagiert wird.

Das Können Pesnes beweist sich hier erneut in der wirkungsvollen Gestaltung von Stoffen und Farben. Das tiefe Blau des Samtkleides und das klare, metallische Silber der Stickereien setzen sich eindrucksvoll von dem blassgoldenen Hintergrund ab während das Rot der Schleifen in Haaren, auf Ärmeln, der Nelken und des Samtmantels leuchtende Akzente bildet und die Figur der Königin dezent mit dem Hintergrund verbindet. Dieser ist im rechten Bildteil gegenständlich gehalten, im linken jedoch wird er verdunkelt und die Konturen verschwimmen soweit, dass nur noch von einem nichtgegenständlichen Hintergrund gesprochen werden kann. Die Figur der Königin bildet dabei die vertikale Grenze. Durch diese für ihn fast schon charakteristische Vorgehensweise gelingt es Pesne der in die Bildtiefe gestaffelten Komposition Tiefe zu verleihen und die Frontalität der im blauen Kleid dargestellten Königin mit allein in Goldtönen gehaltener, diffuser Räumlichkeit zu hinterfangen, wodurch der Fokus auf ihre Person gelenkt wird.

Auch in den folgenden Jahren trifft man in der Porträtmalerei der Königin immer wieder auf die nun schon charakteristische Pose, wenn auch mit Variationen hinsichtlich modischer Gesichtspunkte, wie Kleidung und Frisur oder auch bezüglich der Gestik der Hände, wie in einem heute im Besitz des Herzogs von Lüneburg befindlichen Porträt (Abb. II.3.47). Hier greift die Königin sogar nach der preußischen Krone. Diese ist, anders als in den Bildnissen Friedrichs, fester Bestandteil der Ikonografie Elisabeth Christines und findet sich sogar in repräsentativ

zurückhaltenden Ausschnittvarianten, wie sie heute unter anderem in der Eremitage in St. Petersburg aufbewahrt werden.¹¹⁶⁹

Das ganzfigurige Staatsporträt (Antoine Pesne)

Von den Porträts Elisabeth Christines haben sich nur wenige ganzfigurige Werke erhalten. Eines dieser seltenen Beispiele stammt aus dem Schloss Monbijou und stellt eine Werkstattkopie nach einem Original von Pesne dar (Abb. II.3.48). Seine Urheberschaft wird durch ein erhaltenes, hinsichtlich Kleidung und Schmuck leicht verändertes Brustbildnis auf der Burg Hohenzollern bestätigt.¹¹⁷⁰

Elisabeth Christine ist in frontaler Ganzfigur, den Blick auf den Betrachter gerichtet, in einem Innenraum dargestellt, dessen Ausmaße und Struktur kaum auszumachen sind. Der Boden wird von einem roten Teppich gebildet, auf dem zur Rechten der Königin ein Paradetisch mit rotsamtem Präsentationskissen mit Goldborten und Quasten steht. Auf dem Kissen liegt allein die Königskrone, neben ihm ist ein rotsamter Hermelinmantel mit goldenen, gestickten Kronen drapiert. Seine Falten reichen bis auf den Boden herab. Im linken Hintergrund wird eine rotgoldene gemusterte Draperie vor einer durch kannelierte Pilaster gegliederten geschlossenen Wand sichtbar, während rechts durch zunehmende Verdunklung nur noch von einem nichtgegenständlichen Hintergrund die Rede sein kann.

Elisabeth Christine selbst trägt ein über und über mit Silberstickerei verziertes Kleid aus tiefblauem Samt mit Spitzeneinfassung am weiten, von Schulter zu Schulter reichenden Dekollete und halblangen Spitzenärmeln, die rote Schleifen zieren. Das gepuderte Haar ist in kleinen Locken nach hinten genommen und wird von einem dunklen Band am Oberkopf gehalten. Üppige Juwelenaignetten im Haar, ebensolche Pendeloquen, ein Brillantenhalsband in Schleifenform, ein Blumensträußchen am Dekollete sowie mehrreihige Perlenarmbänder bilden den üppigen Schmuck. Die Königin weist mit dem Zeigefinger ihrer linken, locker auf dem Rock aufliegenden Hand auf den Betrachter während sie die Finger der rechten nach der Krone ausstreckt.

¹¹⁶⁹ Bartoschek und Vogtherr (bearb.), 2004, S. 358, GK 12876.

¹¹⁷⁰ Vgl. Abb. II.3.49.

In überaus repräsentativer Weise wird Elisabeth Christine hier mithilfe des vollständigen Dekorums eines Staatsporträts und erstmals in wirkungsvoller, distanzierender Ganzfigur und großformatig für das Schloss ihrer Schwiegermutter in Szene gesetzt. Kostbarster Schmuck und Kleidung zusammen mit der Darstellung der Königskrone und dem mit Kronen geschmückten Mantel verdeutlichen ihren Status. Zusätzlich scheint Elisabeth Christine den Betrachter mit ihrem offenen Blick und dem Zeigegestus geradezu selbstbewusst anzusprechen und in selbstverständlicher Weise auf ihre Position als Königin hinzuweisen, indem sie ihre Finger leicht die Bügel der Krone berühren lässt. Dabei sorgt die unklare Struktur des Raumes mit seiner Verschattung im rechten Bildhintergrund und der Draperie im linken dafür, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters einzig der Person der Königin vorbehalten bleibt.

Hinsichtlich der Gesamtkomposition führt Pesnes Werkstatt hier wenig Neues vor. So findet sich das Raumkonzept mit Paradetisch, Kissen und Krone und der sich dahinter windenden Draperie vor gerade noch erkennbarer architektonisch gegliederter Wand auf der einen Seite und dem unbestimmten gegenüberliegenden Bildhintergrund bereits in dem zuvor gesehenen Porträt Elisabeth Christines im Uniformkleid, wenn auch mit gespiegelter Haltung der Dargestellten (vgl. Abb. II.3.45 gespiegelt). Gleiches gilt für den Hermelinmantel mit den aufgestickten Kronen – ein Requisit, welches sich zudem im ersten Herrscherporträt Friedrichs wieder findet (vgl. Abb. II.3.22).

In malerischer Hinsicht zeigt sich gerade im Vergleich zu dem zuvor gesehenen Bildnis die Werkstattarbeit. So kann das neue Werk weder im Hinblick auf die farbliche und stoffliche Brillanz noch hinsichtlich der durch Kontraste und Lichtführung wirkungsvollen Hervorhebung der Dargestellten mit dem älteren eigenhändigen Porträt Pesnes konkurrieren.

Gleiches gilt für eine ebenfalls ganzfigurige und großformatige aber noch weiter ausgestaltete Variante, die Thomas Huber nach Pesnes Vorbild um 1740 anfertigt (Abb. II.3.50).¹¹⁷¹

¹¹⁷¹ Vgl. dazu auch Berckenhagen, Einflüsse und Ausstrahlungen, 1958, S. 90.

Thomas Huber wird 1700 als Sohn eines Ingenieurleutnants aus Reinfels geboren. 1714 begleitet er seinen Vater nach Berlin. Hier erhält er eine Ausbildung bei Georg Lisiewski und wird Schüler der Akademie. 1739 wird er zum Hofmaler ernannt, ist jedoch schon früher

Im Gegensatz zu der vorangegangenen Ganzfigur fehlt hier zwar der den Boden bedeckende Teppich, doch werden der Darstellung ansonsten zahlreiche neue, verstärkt der repräsentativen Wirkung zugute kommende Aspekte hinzugefügt. So erscheint nun ein Diener in dem vormals unbestimmt belassenen rechten Teil des Porträts. Dieser hebt durch seine bedeutend kleinere Figur die der Königin hervor und ist im Gegensatz zu deren blauem Samtkleid in eine leuchtend rote Uniform mit Umhang und federgeschmücktem schwarzem Hut gekleidet. Auf dem Deckel seiner dunkelblauen Tasche prangt das silberne Monogramm der Königin, der sein Blick gilt. Er ist dabei, den mit goldenen Kronen bestickten Hermelinmantel, der Elisabeth Christine nun, an der rechten Schulter befestigt, über den Rücken fällt, um ihre Gestalt zu breiten. Die Königin selbst ist in ein den beiden vorangegangenen Bildnissen vergleichbares Gewand gekleidet, doch greift sie nun mit ihrer Linken Hand in den ihr vom Diener dargebotenen Pelz, während ihre linke Hand einen geschlossenen Fächer auf ihrem Rock abstützt. Zudem sind neben der Krone auf dem Paradekissen das Zepter und der Reichsapfel hinzugefügt und die Draperie im Hintergrund windet sich nun um eine Säule.

Obwohl es sich rein formal um das repräsentativste Porträt innerhalb der Bildnismalerei Elisabeth Christines handelt, gelingt es Huber nicht, die einzelnen Bestandteile für eine großartige Wirkung zu nutzen. Trocken und schematisch bleibt die Komposition, glanzlos die Farben und stumpf die Atmosphäre. Weder Bildaufbau, noch Lichtführung oder farbliche Gestaltung bieten ähnlich Bemerkenswertes oder gar Überraschendes, wie es Pesne im Porträt der Königin im Uniformkleid vorträgt. Die dort gezeigte farbliche und gestalterische Brillanz und die durch die Lichtführung und die enge räumliche Staffelung der einzelnen Bestandteile erreichte atmosphärische Dichte mit dem ungestalteten Hintergrund findet keine Entsprechung.

Die Königin und das Adelsporträt (Antoine Pesne)

Der erste wirklich neue Porträttyp der Königin entsteht zehn Jahre nach ihrem Regierungsantritt und wird erneut von Antoine Pesne geschaffen (Abb. II.3.51)

für den Hof tätig. Bereits kurze Zeit nach seiner Ernennung ist Pesnes Einfluss in seinen Arbeiten spürbar. Huber stirbt 1779. Vgl. Börsch-Supan, 1980, S. 134.

Elisabeth Christine ist, den Blick auf den Betrachter gerichtet, im Format des Kniestücks stehend wiedergegeben. Der Körper ist nach links gewendet. Während der Hintergrund durch braun-goldene wolkenartige Formationen gebildet wird, steht im linken Vordergrund, vom Bildrand angeschnitten, ein mit goldenem, gemusterten Stoff bezogener Prunksessel. Seine Rückenlehne ist von einer silbernen Schmuckleiste gerahmt, die in ihrem Zenit eine Krone bildet. Auf der Sitzfläche, der Armlehne und diagonal über die Rückenlehne ist ein rotsamterer Hermelinmantel mit goldenen aufgestickten Kronen drapiert.

Die Königin trägt ein blaues, seidig schimmerndes Kleid mit filigraner Silberstickerei und Troddeln. Beides findet sich am tiefen, v-förmig geschwungenen Ausschnitt und wird über den Rock in gerader Linie fortgeführt. Die Pagodenärmel sind ebenfalls mit Silberstickerei und Troddeln versehen und enden in dreilagigen Engageantes. Im Ausschnitt wird ein silbernes Untergewand, ebenfalls mit Silberstickerei sichtbar. Das Dekolleté ist durch eine breite Spitzenborte abgeschlossen. Elisabeth Christine trägt ihr Haar grau gepudert und in weichen Locken nach hinten genommen, von wo aus es in zwei langen Strähnen in den Nacken und auf die hintere Schulter fällt. Über der Stirn schmückt es eine Blütenaigrette mit vier Blüten in Weiß, zart Gelb und Rosa. Diamantene Pendeloquen und je ein dreireihiges Perlenarmband an jedem Handgelenk vervollständigen die Erscheinung der Königin. Sie steht hinter dem Stuhl, so dass dessen Armlehne in den Stoff des Rockes drückt. Mit ihrer linken Hand fasst Elisabeth Christine leicht in die Falten ihres Rockes, die rechte liegt auf der Rückenlehne des Sessels und hält einen Blütenzweig.

Erstmals findet sich hier in einem Porträt Elisabeth Christines nicht die Körperdrehung in die Frontale. Auch auf den Präsentationstisch mit Königskrone wird verzichtet, wengleich Letztere in der Rückenlehne des Sessels eine allerdings lediglich formgerechte Entsprechung findet. Jedoch bleibt der Hermelinmantel mit den Kronen erhalten. Somit wird der Status Elisabeth Christines als Königin nicht wie bisher in Form eines traditionellen Staatsporträts vor Augen geführt, sondern eher durch weniger prominente und charakteristische Requisiten an ihn erinnert.¹¹⁷²

¹¹⁷² Die „beiläufige Anbringung der Hoheitszeichen“ als möglichen Ausdruck „für die prekäre Situation der Dargestellten“ am Hof Friedrichs II. zu werten, überzeugt nicht (vgl.

Auch die anderen Bestandteile des Werkes mildern seine repräsentative, offizielle Wirkung. Der ungewöhnliche Ausschnitt des Kleides lässt über der Brust das Untergewand sichtbar werden und verleiht der Erscheinung der Königin auf diese Weise einen außergewöhnlich gelösten Ausdruck. Diesen unterstreichen sowohl die weichen nun zartgrauen Locken, die Körperdrehung aus der Frontalen und die Blumen in Haar und Hand als auch der dunkle, unbestimmt wolkige Hintergrund.

Bedauerlicherweise ist der ursprüngliche Aufbewahrungsort dieses in der Darstellung der Königin so ungewöhnlich modischen Bildes heute nicht mehr bekannt, wodurch eine klare Vorstellung der Gründe für die motivischen Neuerungen innerhalb der Porträtmalerei der Königin nicht zu gewinnen ist. Zu vermuten bleibt lediglich, dass das Porträt in relativ privatem Rahmen, vielleicht auch im Schloss Schönhausen, dem Sommersitz Elisabeth Christines, aufgestellt wurde.

Für Pesne charakteristisch erscheint die Umgebung in warmen Gold-, Braun- und Rottönen. In ihr sticht die Dargestellte durch die kühleren Blassrosé-, Blau- und Silbertöne von Kleid, Inkarnat und Schmuck hervor. Betont wird diese Hervorhebung noch durch die Lichtführung, die hauptsächlich auf die Königin, und hier verstärkt auf Gesicht, Dekolleté und linken Arm gerichtet ist.

Besonders im Vergleich zum vorherigen Porträt, zeigt sich hierdurch noch verstärkt die inoffizielle Atmosphäre des Porträts. Die Wirkung des wenigen Lichts, das weich auf die Figur der Königin fällt und den Hintergrund nicht mehr erfasst, steht in deutlichem Kontrast zu der des ausgeleuchteten Raum des vorangegangenen Bildnisses.

Mit diesem Porträt zeigt Pesne erstmals während seiner Arbeit für die Königin, dass sein Können weit über eine geschickte Darstellung von Stofflichkeiten, harmonischer Zusammenstellung von warmen und kühlen Farbtönen und Schaffung von Räumlichkeit hinausgeht. Dort wo es, wie hier, gewünscht oder erlaubt ist, schafft er Neuartiges und überraschend Wirkungsvolles. So gelingt ihm ein für die Porträtmalerei Elisabeth Christines einzigartiges, ja fast privates Bildnis. Durch seinen beinahe impressionistisch anmutenden Hintergrund und insbesondere den zarten, weichzeichnenden Schmelz des Inkarnats, zusammen mit den kühlen

Bartoschek, 1983, S. 102), zumal sich diese Vorgehensweise allein auf die Krone bezieht, während der Mantel durchaus als tatsächliches Zeichen erhalten bleibt.

Farben, in denen die Dargestellte präsentiert wird, bewirkt Pesne eine rokokohafte Atmosphäre. Mit diesem Bildnis zeigt er seine Kunst auf der Höhe der Zeit und letztmalig im Dienst der Porträtmalerei der Königin.

Das Staatsporträt in den Sechzigerjahren (Joachim Martin Falbe)

Nach Pesnes Tod und den Wirren des Siebenjährigen Krieges fällt seinem ehemaligen Schüler Joachim Martin Falbe die Aufgabe zu, ein neues Porträt Elisabeth Christines anzufertigen (Abb. II.3.52).

Elisabeth Christine sitzt in nahezu frontaler Dreiviertelfigur in einem Innenraum. Dieser ist durch einen grünsamtenen Lehnstuhl charakterisiert, auf dem die Königin Platz genommen hat. Links hinter ihm steht ein Paradedisch, auf dem die preußische Königinnenkrone auf einem Paradekissen aufliegt. Den Hintergrund bildet links eine geschlossene Wand, vor der eine grüne Draperie an einer Kordel zu Seite gezogen ist und auf diese Weise eine Öffnung im rechten Hintergrund freimacht. Hier fällt der Blick auf die Anlage von Schloss Schönhausen unter einem blauen, nur leicht von Wolken bezogenen Himmel.

Die Königin selbst blickt mit leicht zur Seite geneigtem Haupt auf den Betrachter. Sie trägt ein blau-seidenes Kleid mit weiten Engageantes, das am Dekolleté offen steht und den Blick auf das einfache, helle Untergewand freigibt. Dessen Ausschnitt wird von einer Spitzenborte eingefasst. Das Haar der Königin ist gepudert und zurückgenommen. Lange Locken liegen auf ihrer rechten Schulter, während kostbare Juwelen in einer Aigrette auf dem Oberkopf befestigt sind. Ihre rechte Hand liegt entspannt auf ihrem Schoß, auch die linke ist entspannt, der Unterarm auf der Armlehne des Sessels auf einen rotsamtenen Hermelinmantel gelegt, der hinter Elisabeth Christine herumgeführt ist.

Nach dem Siebenjährigen Krieg zeigt sich die Königin gealtert und wieder im repräsentativen Schema des traditionellen Staatsporträts. Paradedisch, Krone, Draperie – alles findet erneut Eingang in ihr Bildnis. Die nun sitzende Position, kennt der Betrachter bereits aus dem Porträt der Königin im „Uniformkleid“ (Abb. II.3.45). Mittlerweile ist die Pose jedoch wohl auch aufgrund des relativ fortgeschrittenen Alters der Dargestellten gewählt und entspricht einer beabsichtigten, verstärkt würdevollen Wirkung. Das im Hintergrund erscheinende Schloss Schönhausen ist Elisabeth Christine nach ihrem Regierungsantritt 1740

von Friedrich II. als Sommerresidenz geschenkt worden und zeigt sich hier in neuem Glanz nach seinen durch die Kriegszerstörungen nötig gewordenen Reparaturen und Erweiterungen.¹¹⁷³ Somit stellt das Bildnis nicht allein eine nötig gewordene Aktualisierung des Porträts der Königin dar, sondern präsentiert sie zugleich vor dem Zeugnis ihrer Leistungen. Es macht zudem deutlich, wie gut die Kriegszeit überwunden wurde und zeigt den Besitz der Königin – als Teil und Beispiel für das gesamte Reich – verschönert und erstarkt.

Falbe geht bei der Entwicklung seines Porträts auf die bisherige Porträtmalerei Elisabeth Christines zurück. So ist die Kopfhaltung bereits aus den frühen Prinzessinnenporträts bekannt (vgl. z. B. Abb. II.3.41), die Raumaufteilung mit links dunkel und rechts hell gehaltenem Hintergrund begegnet in nahezu allen Porträts aus der Regierungszeit (vgl. z. B. Abb. II.3.42, II.3.45). Sogar das Kleid ist dasselbe wie im Adelsporträt der Fürstin (vgl. Abb. II.3.51).

Gerade an Letzterem wird aber auch der Wandel deutlich, den der Maler in seinem Werk vollzieht. Zunächst einmal reduziert er insgesamt die Farbigkeit, sanftes Blaugrün bestimmt mit wenigen Weißtönen das Bild. Einzig das Rot des Hermelinmantels leuchtet klar aus der Komposition hervor. Darüber hinaus wird auf den Großteil der Schmuckelemente verzichtet. So finden sich nun keinerlei der vormals am Kleid befindlichen Verzierungen wie Schleifen, Borten und Quasten wieder, wodurch das vorne offen stehende Kleid noch legerer wirkt und den entspannten Ausdruck der Pose zusätzlich verstärkt. Zudem wird sowohl auf die Perlenarmbänder als auch auf die Ohrringe verzichtet.

Der somit feststellbare Wandel im Porträt der Herrscherin, ihre verhaltenere Darstellung muss sowohl mit ihrer eigenen Vorliebe als auch mit der veränderten Mode in Verbindung gebracht werden. So entspricht es schlicht dem Geschmack der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg und den immer deutlicheren Forderungen nach mehr Schlichtheit und Individualität im Herrscherporträt, das von der dargestellten Person ablenkende und diese erhöhende Dekorum zu minimieren.¹¹⁷⁴ Falbes Darstellung zeigt die preußische Königin somit auf der Höhe der Zeit.

¹¹⁷³ Windt, 2008, Absatz 33.

¹¹⁷⁴ Dass dieser geschmackliche Wandel nicht überall in Europa derart anschaulich wird, zeigt das Porträt Anna Dorothea Therbuschs von Elisabeth Christine, das der russische Hof

Das späte private Porträt (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein)

Während seines Aufenthalts in Berlin 1778/79 kann Johann Heinrich Wilhelm Tischbein mit seiner zügigen Arbeitsweise verschiedenste Auftraggeber für sich gewinnen. So wünscht unter anderem die Königin von ihm gemalt zu werden. Tischbeins Lebensbeschreibungen zufolge, sind ihr lange Modellsitzungen unangenehm.¹¹⁷⁵ Die „drei Viertelstund“, die Elisabeth Christine dann tatsächlich Modell gesessen haben soll, erscheint allerdings wesentlich zu kurz für die Entstehung des erhaltenen Porträts zu sein. Somit ist davon auszugehen, dass Tischbein bei dieser Gelegenheit lediglich eine Kopfstudie gemacht hat. Dafür spricht auch seine eigene Aussage, derzufolge er erst einige Zeit nach Fertigstellung des Porträts der Königin genug Routine gehabt habe, um völlig auf Vorzeichnungen verzichten zu können.¹¹⁷⁶

Die Königin ist im Format des Brustbildes nach rechts gewendet vor einem neutralen Hintergrund wiedergegeben. Dieser ist entsprechend der Lichtführung in der rechten Bildhälfte um ihren Kopf herum aufgehellt. Das Licht fällt vom Betrachter aus von schräg oben links auf die Dargestellte und erhellt ihren ruhigen Gesichtsausdruck. Ihr Blick ruht auf dem Betrachter. Elisabeth Christine trägt ein blaues Kleid mit einem weißen Spitzenjäckchen oder -umhang darüber, das um den Hals herum leicht gerüscht ist und mit Bändern zusammengezogen werden kann. Diese liegen allerdings geöffnet auf ihrer Brust. Über einer weißen mit Spitzen und Rüschen verzierten Haube auf vollem grauem Haar liegt ein schwarzer Trauerschal aus Spitze, den die Königin unter dem Kinn zusammengeknötet trägt. Die Enden hängen lose herab.

1773 als Teil einer Bildnisserie der königlichen Familie in Auftrag gibt. Mit einem für Brandenburg-Preußen nicht vorstellbaren dekorativen Aufwand wird die Königin hier überaus prunkvoll in einem weitläufigen Phantasiegemach, üppig gehüllt und umgeben von kostbarsten Stoffen und Schmuck in Szene gesetzt (vgl. Nikulin, 1987, S. 377, Kat.-Nr. 313).¹¹⁷⁵ „So häuften sich die Arbeiten immer mehr, und ich hatte sogar das Glück, Ihre Majestät die Königin zu malen, welche gleichfalls gegen mich äußerte, daß sie ihr Porträt gerade von mir zu haben wünsche, weil sie gehört habe, daß ich so schnell male, denn das lange Sitzen bereite würde ihr unangenehm.“ Vgl. Tischbein, 1922, S. 106.

¹¹⁷⁶ „So waren rasch drei Viertelstunden vergangen, und ich stand auf und dankte für die gehabte Geduld.“ und „Ich gewann nun auch immer mehr Fertigkeit, in weniger Zeit die Hauptzüge und das Charakteristische eines Gesichtes aufzufassen, so daß ich oftmals den Kopf, den ich porträtieren sollte, nicht einmal mit Kreide vorzeichnete, sondern gleich mit Pinsel und Farben anfang.“ Vgl. ebenda, S. 106f.

In völlig neuer Weise erscheint die Darstellung der nun gealterten preußischen Königin von Schlichtheit geprägt. Sowohl Format und Bildausschnitt als auch die Schmucklosigkeit und die schlichten Farben haben kein Vorbild in den bisherigen Porträts. Geradezu demonstrativ unrepräsentativ erscheint sie, wenn auch in aufwendige und kostbare Spitze gehüllt, vor dem Betrachter. Ebenso ungewohnt stellen sich die Haltung und die Dreiviertelansicht von rechts dar. So wird hier erstmals in keiner Hinsicht auf die sonst immer zugrunde liegenden Werke Antoine Pesnes zurückgegangen.

So privat Tischbeins Werk neben den offiziellen Königinnenbildnissen eines Pesnes oder Falbes erscheint (vgl. Abb. II. II.3.45, II.3.52), so kontrastreich stellt sich auch eine Gegenüberstellung mit dem „privaten“ Adelsporträt Elisabeth Christines aus den Fünfzigerjahren dar (vgl. Abb. II.3.51). Wo Pesne in Farben geradezu schwelgt, idealisiert und durch einen impressionistischen Pinseleinsatz zarten Schmelz auf Inkarnat und Stofflichkeit legt, arbeitet Tischbein kunstvoll, doch auch nüchtern die Struktur und Form der Spitzen heraus. An Lisiewski erinnernde akribische Genauigkeit im Detail sowie hieraus erzeugte Plastizität, Räumlichkeit und Realismus der Physiognomie charakterisieren sein Bildnis.¹¹⁷⁷ Die Konzentration des Betrachters hat allein dem Gesicht der Königin zu gelten – ganz wie es die neuen Forderungen an die ideale Herrscherdarstellung gebietet.

Das Individualporträt erscheint innerhalb der Porträtmalerei Elisabeth Christines plötzlich und unvermittelt. Seine Existenz ist einerseits nur mithilfe eines Künstlers zu erklären, der unberührt ist von der Tradition der Bildnismalerei der Königin und bereits einer neuen Malergeneration angehört. Sein Werk wirft zugleich einen Blick auf die zukünftige Porträtmalerei Elisabeth Christines, die, nach dem Tod Friedrichs II., unter anderem von Anton Graff geprägt wird. Den Bruch mit dem klassischen repräsentativen Herrscherinnenbildnis vollzieht Tischbein allerdings schon hier. Auf der anderen Seite erklärt sich die private Atmosphäre der Darstellung auch nur im Kontext der Zweckbestimmung

¹¹⁷⁷ Als Beleg für seine realistische Darstellung der Königin liefert Tischbein selbst mehrere Anekdoten. Vgl. u. a. „Mehrere Damen des Hofes kamen nun herbei und jauchzten über die große Ähnlichkeit des Bildes; ein alter Bedienter trat auch herein, und als er es sah, fing er an zu weinen und sagte: ‚Unsere gute Preußenmutter, wie sie leibt und lebt!‘“ vgl. ebenda.

des Werkes als Schenkung an die Schwester Elisabeth Christines, Luise Amalie.¹¹⁷⁸ Als offizielles Porträt der Königin findet es keine Verwendung.¹¹⁷⁹ Somit wirft die bis dahin ungewöhnliche Darstellung ein seltenes Licht auf den persönlichen und gleichzeitig überaus modernen Geschmack Elisabeth Christines.¹¹⁸⁰ Dort, wo sie nicht zu offiziellen Zwecken zur Repräsentation gezwungen ist, erscheinen auch in ihrem Bildnis persönliche Vorlieben ausschlaggebend für die Gestaltung.

3.4 Ergebnisse und Schlussfolgerungen

Die Untersuchung zeigt, dass die Porträtmalerei Friedrichs II. und seiner Frau von höchst unterschiedlichen und im Laufe der Zeit sich verändernden Aspekten bestimmt wird. Diese reichen von den Vorlieben Friedrich Wilhelms I. bis zur Rebellion gegen diesen und von der Präsentation der Kontinuität des Herrscherhauses, des eigenen Modebewusstseins, der Demonstration von Stärke und militärischer Entschlossenheit bis zur völligen Abkehr von der traditionellen Auffassung im Bildnis eines Herrschers.

So ist das erste hier besprochene Porträt Friedrichs II. ein offizielles Thronfolgerbildnis und dient in seiner ganz auf die soldatischen Vorlieben Friedrich Wilhelms ausgerichteten Gestaltung der Demonstration der Rehabilitierung des Sohnes nach seinem Aufenthalt in Küstrin. Das Ziel des Bildes ist es, jeglichen Zweifel an der präsentierten Familieneintracht des Fürstenhauses zu zerstreuen.

Bereits zwei Jahre später, im Alter von dreiundzwanzig Jahren, lässt sich Friedrich erstmals nach seinen eigenen persönlichen Vorstellungen malen. Das Ergebnis ist ebenfalls ein durch soldatische Straffheit geprägtes Porträt, das die Ehrerbietung des Thronfolgers für sein Vorbild, Leopold von Anhalt-Dessau, veranschaulicht. Gleichzeitig markiert es einen Wendepunkt in Friedrichs Porträtmalerei, da es entgegen den Wünschen und Anordnungen seines Vaters erstmals Friedrichs

¹¹⁷⁸ „Das Original schickte die Königin an die Mutter des Kronprinzen.“ vgl. ebenda.

¹¹⁷⁹ Zwar ist das Bildnis nicht als offizielles Werk verwendet worden. Dennoch gibt Tischbein an: „Ich mußte noch einige Kopien davon machen.“ Vgl. ebenda.

¹¹⁸⁰ Zum persönlichen Geschmack Elisabeth Christines, der sich auch noch im hohen Alter als überaus modern erweist, vgl. insbesondere Adlersfeld-Ballestrem, 1908.

Bewunderung für französische Mode und Porträtmalerei Ausdruck verleiht. Auf diese Weise werden dem Betrachter die unter der Oberfläche weiter bestehenden Konflikte zwischen Sohn und König deutlich. Es ist wohl dieses im Bild sichtbar werdende Aufbegehren gegen den Vater, das verhindert, dass das Porträt zum offiziellen Thronfolgerbildnis wird.

In schneller Folge werden weitere Porträttypen geschaffen. So entsteht bereits 1736 das nächste Friedrichbildnis. Seine Gestaltung folgt am stärksten den Einflüssen des Rokoko, bleibt jedoch ein vollgültiges Feldherrenporträt. Durch harmonisches Farbenspiel, windbewegte Umgebung und straffe, geschlossene Haltung des Dargestellten gelingt der Ausdruck von gespannter Entschlossenheit. In dem Werk wird deutlich, dass Friedrich bemüht ist, sich zeitgemäß zu präsentieren. Trotz dieser modischen und in der Kleidung prunkvollen Darstellung, kommt der Ausdruck des Bildnisses den Vorlieben des Vaters entgegen und so lehnt dieser die Gestaltung nicht ab, sondern übernimmt sie sogar, wenn auch zurückhaltender, für ein eigenes Porträt.

Das darauf folgende Bildnis des Thronfolgers orientiert sich seinerseits an dem wohl bekanntesten des Vaters, nimmt dessen Strenge und Direktheit auf und unterstreicht diese noch durch kühne Farbkontraste. In ihm wird die Kontinuität des Herrscherhauses am sinnfälligsten vorgeführt.

Dementsprechend veranschaulicht Friedrichs Porträtmalerei in den Dreißigerjahren sowohl die hochgradig problematische Beziehung von Vater und Sohn, als auch deren allmähliche Entspannung,¹¹⁸¹ die bis hin zur Demonstration von geradezu einträchtiger Kontinuität führt. Zusätzlich werden Friedrichs persönliche Neigungen, wie prachtvolle Kleidung und modische Haartracht, thematisiert.

Mit der Regierungsübernahme hört Friedrichs Interesse an der Darstellung seiner Person und damit auch an einer Auseinandersetzung mit seinem Vater über das Medium Porträt auf. Die nun folgenden Porträttypen entstehen im Abstand von bis zu dreiundzwanzig Jahren. Friedrich ist sogar nicht einmal mehr bereit, Modell zu sitzen. Daher entsteht bereits das erste Herrscherporträt ohne eine solche Sitzung durch die Umarbeitung eines älteren Bildnisses. Eine neue anlässlich der

¹¹⁸¹ Börsch-Supan, 1981, S. 409.

Regierungsübernahme zu erwartende Gestaltung bleibt daher bemerkenswerterweise aus. Im Laufe der folgenden Jahre ist lediglich festzustellen, dass die Form der Präsentation, die weiterhin im Typus des Feldherrenbildnisses verhaftet bleibt, stetig schlichter wird.

Das nach dem Siebenjährigen Krieg entstehende Ziesenis-Porträt, das nicht von Friedrich selbst in Auftrag gegeben wird, macht gerade deshalb die königliche Einflussnahme auf die im Folgenden entstehenden Bildnisse deutlich. So schildert das Porträt den König zwar in überzeugender Weise gealtert, doch kaum von den Schrecken der Kriegsjahre gezeichnet. Im Gegensatz dazu zeigen seine eigenen direkt hieran anschließenden Aufträge an Franke eine unverhältnismäßig starke physiognomische Veränderung. Die Franke-Porträts treten damit explizit der allgemeinen Heldenverehrung entgegen, die dem König als Sieger – allerdings gegen seinen Willen – erwiesen wird. Er selbst empfindet sich nicht als Triumphator und widerspricht nicht nur in seinem Porträt ganz offiziell der Verehrung seiner Person. Seine eigenen Aussagen über seine Gründe, den Krieg zu beginnen, geben über dieses Verhalten Aufschluss. So bezeichnet er sich selbst als ruhsüchtig, auf der Suche nach Anerkennung und unbesonnen. Zu diesen Gründen kommt die Tatsache, dass Preußen lediglich siegreich aus dem Siebenjährigen Krieg hervorgeht, weil die gegnerische Koalition durch verschiedene Ereignisse auseinander bricht, welche nichts mit dem Krieg selbst zu tun haben. Friedrich scheint sich vollkommen über die Gründe für seinen Sieg im Klaren zu sein und schon deshalb einer heroisierenden Darstellung seiner Person widersprochen zu haben. Der bis dahin gängige Porträttyp des königlichen Feldherrn als Held erschien ihm nicht mehr adäquat.

Darüber hinaus ist in beiden Franke-Porträts, völlig neu für die Porträtmalerei des Königs und gleichzeitig den beschriebenen, aktuellen Forderungen der Kritiker am traditionellen Herrscherbildnis folgend, ein Handlungsmoment eingefügt. Während das erste als ein Versprechen auf Frieden zu werten ist und ein althergebrachtes Motiv aufgreift, stellt das zweite den König in einer alltäglichen, nahezu genrehaften Situation dar – einfach gekleidet zieht er seinen Hut.

Obwohl beide Porträts bezüglich der Pose auf die vorangegangenen Feldherrenbildnisse zurückgehen, personalisieren diese gestalterischen Neuerungen das Friedrichporträt und entsprechen damit deutlich den

Gedanken der Aufklärung. In dieser Hinsicht geht das zweite Franke-Bildnis allerdings noch über das erste hinaus. Durch den expliziten Einsatz von Hell-Dunkel und einer Uminterpretation der klassischen Motive von Postament und Säule als belastende, erdrückende und die Persönlichkeit des Fürsten geradezu in den Schatten stellende Symbole für das Amt des Souveräns erhalten sie eine völlig neue und moderne Erweiterung ihrer Bedeutung.

Gleichzeitig erscheint die Figur des Herrschers selbst, in diesem neuen Licht gesehen, von einem ganz anderen Ideal geprägt. Nicht mehr der heroische, energische, unerschrockene und potente Fürst vermittelt Vollkommenheit, sondern der sich unermüdlich für sein Reich einsetzende, die eigenen Interessen konsequent hintenanstellende erste Diener seines Staates.

Mit dem Eingang dieser modernen Elemente der Porträtmalerei in das Friedrichbildnis ist seine Entwicklung abgeschlossen. In den im Anschluss an die Franke-Bildnisse entstehenden Porträts der nachfolgenden dreiundzwanzig Jahre finden sich dann alle Tendenzen wieder, die über die Zeit Einfluss auf Friedrichs Porträtmalerei genommen haben. So bleiben sowohl die die Realität überzeichnende Auffassung Frankes als auch die traditionellen Elemente aus Bildnissen der Kronprinzen- beziehungsweise frühen Königszeit erhalten. Auch Ziesenis Orientierung an der realistischen Physiognomie des Königs kehrt gelegentlich wieder, insbesondere bemerkenswert in der letzten Darstellung Friedrichs II. von Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski.

Sämtlichen Bildnissen der Thronfolge- und der Regierungszeit liegt dabei das Konzept des Feldherrenporträts zugrunde. Vergeblich sucht der Betrachter andere Porträttypen. Wenn aber tatsächlich einmal dem Dekor des Staatsporträts innerhalb seiner Bildnisse genüge getan wird und sich Herrscherinsignien in der Darstellung wieder finden, wie bei Ziesenis' eigenhändiger Übersetzung seiner Skizze in die Dreiviertelfigur, dann verliert das Bildnis durch die nur schemenhafte Wiedergabe dieser Insignien an Konsequenz.

So scheinen die vielen Jahre seiner Regierungszeit, die Friedrich im Krieg verbracht hat sowie sein sich verstärkendes Desinteresse an seinem Bildnis den ehemals durch die Vorlieben des Vaters vorgegebenen Typus

des Feldherrenporträts auch für Friedrichs Königszeit festgeschrieben zu haben.

Hinsichtlich der Porträtmalerei Elisabeth Christines zeigt die Untersuchung, dass ihre Bildnisse nahezu über ihre gesamte Thronfolge- und Regierungszeit dem einmal gefundenen Schema der beinahe frontalen Darstellung des ersten Porträts für den Berliner Hof verpflichtet bleiben. Bis auf Variationen in Format, Kleidung, Armhaltung und Umgebung der Königin lässt sich lediglich ein gewisser Alterungsprozess feststellen. Darüber hinaus entsprechen die Bildnisse Elisabeth Christines, insbesondere die Werke aus der Zeit nach der Regierungsübernahme, als Porträts mit größerem Bildausschnitt entstehen, in einer Weise dem traditionellen Staatsporträt, die sich bei Friedrich nicht wieder findet. So lassen sich in der Regel Herrscherinsignien, insbesondere die für die Ikonografie aller preußischen Prinzessinnen charakteristische Krone,¹¹⁸² Säulen, Sessel, Paradetische oder auch der für das Dekorurn verbindliche Innenraum ausmachen, deren Darstellung jedoch kein spezifischer Bezug zur aktuellen Politik entnommen werden kann. Nie erscheint die Prinzessin oder Königin im Freien und nur selten wird eine Art eigener, persönlicher Einfluss auf die Gestaltung deutlich. Eine dieser seltenen Gelegenheiten betrifft das Porträt Elisabeth Christines im „Uniformkleid“, in dem sie ein Nelkensträußchen vor die Brust hält. Hier verweist sie auf ihre Zuneigung zu ihrem Gatten. Doch ist diese Gestaltung nicht zwangsläufig an die Wünsche der Königin gebunden, sondern mag durchaus auch den Forderungen des Königs oder seiner Mutter entsprechen. Schließlich ist das Königshaus gerade bei dem Regierungsantritt des neuen Herrscherpaares darum bemüht, Harmonie zu demonstrieren, insbesondere im Schloss der Königinmutter, in welchem dieses Gemälde hing.

Ein weiteres Beispiel, in dem eine persönliche Einflussnahme der Königin zu vermuten ist, ist ihr „Adelsporträt“. Dieses steht durch seine Farb- und weichere Lichtführung dem Rokoko nahe, zeigt die Fürstin nahezu ohne die für sie sonst so typischen Zeichen ihres Standes und entwickelt so gemäß dem Geschmack der Zeit eine intimere, gelöste Atmosphäre.

¹¹⁸² Siefert, 1998, S. 80.

Ein neuer Entwicklungsschritt lässt sich dann für das Porträt von Joachim Martin Falbe konstatieren, der sowohl der Mode als auch der Nachkriegszeit entsprechend, die Schmuckelemente im Porträt der Königin reduziert. Hier wird auch mit der Darstellung von Schloss Schönhausen das einzige Mal Bezug auf ein Thema genommen, das Elisabeth Christine nachweislich interessierte.

Das persönlichste Porträt begegnet uns im Werk Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins, das noch dazu nachweislich durch direkten Auftrag der Königin für ihre Schwester entstand. Hier zeigt sich Elisabeth Christine einzigartig modern, dezent und ganz ohne die üblichen Verweise auf ihre hohe Position. Das in seiner radikalen Abkehr von der traditionellen Porträtmalerei der Königin überraschende Werk ist nur von einem Maler zu leisten, der nicht durch sonstigen Umgang mit den höfischen Bildnissen der Herrscherfamilie der Hohenzollern vertraut ist. Tischbein leitet hier für das Bildnis Elisabeth Christines eine neue Zeit und neue Werte ein.

In der Betrachtung des gesamten untersuchten Materials zu Elisabeth Christine bleibt jedoch der Eindruck einer überaus offiziell und traditionell anmutenden Porträtmalerei der Königin vorherrschend. Nur selten finden sich Hinweise auf ihre persönlichen Vorlieben und Interessen – eine Tatsache, die in krassem Gegensatz zu den Porträts Friedrichs II. steht. Während seine Bildnisse immer wieder auf die Persönlichkeit des Königs oder doch zumindest auf seine individuellen Wünsche schließen lassen, verbleiben ihre insgesamt vergleichsweise profillos und erscheinen somit meist als konventionelles Pflichtrepertoire einer Herrscherin.

Dort wo Bildnisse der Eheleute zusammen aufgehängt werden, wirkt die Gegenüberstellung in der Regel wenig glücklich. Fast könnte man meinen, die tatsächliche Entfremdung der Eheleute wiedergegeben zu sehen, so wenig nehmen sie Bezug auf einander. Es ist kein einziges Pendantporträt des Paares bekannt, das als solches für einander konzipiert wurde. Die zurückhaltende Elisabeth Christine steht Friedrich nicht nahe und die Wege des Paares trennen sich bei der Thronbesteigung auf Wunsch des neuen Königs. Seine generelle Gleichgültigkeit scheint sich auf ihre Porträts ausgeweitet zu haben, an deren Gestaltung sie offenbar ebenso nur vereinzelt Anteil und Interesse hat. Ihre Aufgaben an

Friedrichs Hof sind klar umrissen und sämtlich der Repräsentation zugehörig – Entsprechendes findet sich in ihren Bildnissen wieder.

So wenig Elisabeth Christine Einfluss auf die Gestaltung ihrer offiziellen Porträts zu nehmen scheint, so überaus eindringlich übt diesen Friedrich auf die seinen aus – auch auf seine Maler. Der erste hier vorgestellte Porträtist, Antoine Pesne, ist, als Friedrich beginnt, ihn zu beauftragen, bereits seit mehr als zwanzig Jahren für den preußischen Hof tätig und hatte es schon zuvor verstanden sich und seine Kunst nicht nur den Wünschen Friedrichs I., sondern auch denen Friedrich Wilhelms anzupassen. Als schließlich der Thronfolger Friedrich ihn bemüht, verändert der Meister erneut seinen Stil und fertigt, wie besonders im ersten Rheinsberger Bildnis deutlich wird, Porträts, die ausdrücklich das damals entstehende friderizianische Rokoko widerspiegeln.

Seine Qualität als Künstler zeigt sich jedoch nicht allein an der Anpassungsfähigkeit seines Stils, sondern auch gerade daran, dass es ihm immer wieder gelingt, seine eigene Handschrift in die Bildnisse einfließen zu lassen.¹¹⁸³ Diese erscheint oftmals in einer ausgewogenen Komposition, einem ansprechenden Farbenspiel oder auch in der raffinierten Gestaltung einer spannungsgeladenen Atmosphäre. Charakteristisch ist für ihn dabei ein additives Raumkonzept, in dem dem Raum als solchem keine weitere Bedeutung zukommt als die Figur des Dargestellten hervorzuheben und die Insignien sowie die für das Staats- oder Feldherrenporträt typischen Requisiten vorzuführen. So werden Innenräume in der Regel unabhängig von Format und Bildausschnitt nicht ausgestaltet, sondern mithilfe von Verschattungen und Draperien sowie diffus aus dem Hintergrund hervortretenden Wänden eng um den Dargestellten herum begrenzt. Die Farbigkeit der einzelnen Raumelemente wird dabei so gewählt, dass der Porträtierte zusätzlich hervortritt. Entsprechendes gilt für die Bildnisse in freier Natur. Auch hier werden Geschehnisse im Hintergrund diffus wiedergegeben, Vegetation kaum weiter definiert.

Diese Vorgehensweise Pesnes findet sich nicht allein in seinem Oeuvre, sondern wirkt sich bis in die Werke seiner Nachfolger aus und

¹¹⁸³ Dazu auch Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 7. und ders., *Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs von Pesne*, 1995, S. 270.

kann als charakteristisch für die gesamte Porträtmalerei Friedrichs II. und Elisabeth Christines gelten.

Nach Pesnes Tod gibt es lange Zeit keinen nennenswert neuen Einfluss von Seiten eines Malers auf die Bildnisse des Herrscherpaares. Der neue Hofmaler Charles-Amédée-Philipp Vanloo findet weit weniger Zuspruch als Pesne. Seine Bildnisse des Königs zeichnen sich hauptsächlich durch die Vorbildhaftigkeit des älteren Hofmalers aus. Erst Johann Heinrich Christoph Franke gelingt es, dem Herrscherporträt am preußischen Hof eine entscheidende Wendung zu geben. Zwar sind auch seine Bildnisse bestimmt durch den Willen Friedrichs, doch ist es gerade Frankes Unvermögen als Künstler, das diesem Willen den bestmöglichen Ausdruck verleiht.

Am Beispiel Frankes und dem durchschlagenden Erfolg seiner beiden Porträttypen zeigt sich eindrucksvoll, wie weit sich das Herrscherporträt von den gängigen Vorstellungen einer qualitätvollen künstlerischen Umsetzung entfernen kann, ohne jedoch tatsächlich an Ausdrucksschärfe, an Überzeugungskraft und damit letztlich auch wieder an Qualität zu verlieren.

Im Gegensatz dazu hat der letzte Porträtist des Königs, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewski, der Friedrich II. im Sinne der Ziesenis-Darstellung tatsächlich entkleidet von jeglicher Propaganda und entsprechend den Forderungen der Aufklärung nach einer realistischen, die Person fokussierenden Darstellung wiedergibt, keinen vergleichbaren Erfolg – zu weit scheint sich bereits die Vorstellung der Öffentlichkeit vom Preußenkönig im Sinne der Franke-Bildnisse verfestigt zu haben.

III. Gegenüberstellung und Auswertung der Ergebnisse

1. Die Herrscher und ihre Porträts

Die vorangegangenen ausführlichen Einzelanalysen der Porträtmalerei der verschiedenen Herrscherpaare haben umfangreiche, teilweise überraschende und für das Bild der einzelnen Persönlichkeiten und ihres Umgangs mit dem eigenen Porträt deutliche Ergebnisse zu Tage gefördert. Ziel der folgenden zusammenfassenden Darstellung ist es, anhand einer übergreifenden Gegenüberstellung der für einen Vergleich geeigneten Aspekte, eine weitere Vervollständigung dieses Bildes für jeden einzelnen Fürsten aber auch für das Gesamtbild der fürstlichen Porträtmalerei im Heiligen Römischen Reich des 18. Jahrhunderts vorzunehmen.

Zu den zentralen Themenkomplexen gehört dabei zunächst der Vergleich der Porträtgestaltung in der Thronfolgezeit. In der Regierungszeit folgt dann eine Gegenüberstellung der ersten Herrscherporträts der Fürsten und später der Fürstinnen. Des Weiteren ist sowohl eine Gegenüberstellung ihres jeweiligen allgemeinen Umgangs mit den Typen des Herrscherporträts und deren Entwicklungen als auch ein Vergleich der Verwendung der verschiedenen Ausformungen des Adelsbildnisses mit Bezug auf den Typus des Bürgerporträts vorzunehmen. Anschließend wird der jeweiligen Bedeutung von Pendantbildnissen der Herrscherpaare nachgegangen.

1.1 Die Thronfolgezeit der Fürsten

Wie dargestellt, sind alle Herrscher bereits in ihrer Thronfolgezeit für die politischen Zwecke ihrer Väter instrumentalisiert worden. Im Zuge dessen richten sich auch ihre Porträts in ihrer Gestaltung früh nach den Wünschen der noch amtierenden Fürsten. Insbesondere hinsichtlich der Komposition wird sogar – neben der allgemeinen Vorbildhaftigkeit von Werken Rigauds, Mignards oder Largillières – dezidiert auf die Bildnisse der Väter zurückgegriffen. Dabei stellen sowohl Kontinuität des Herrscherhauses, dynastisches Einvernehmen und charakterliche Ergänzung zu den amtierenden Herrschern als auch Traditionen und militärisches Können die entscheidenden, für alle gültigen Inhalte dar.

Für August, Karl Albrecht und Friedrich entstehen insbesondere Bildnisse im Typus des Feldherrenporträts (z. B. Abb. II.1.07, II.2.09, II.3.01), während für Max Joseph das militärische Element etwas zurück tritt und er entsprechend seiner Instrumentalisierung für die politischen Ziele des Vaters oftmals als Großprior des St. Georg-Ritterordens vorgestellt wird (z. B. Abb. II.2.58). Zusätzlich wird von ihm ein eigenständiges Jagdbildnis geschaffen (Abb. II.2.60), das sich in der Porträtmalerei der anderen Prinzen nicht findet und dessen Existenz in der Tradition der variationsreichen Porträtmalerei des eigenen Hauses begründet liegt. Diese Porträtform verleiht dem Bild des Thronfolgers in der Öffentlichkeit persönliche Eigenschaften, die als wünschenswert angesehen werden, wie jägerisches Können und höfische Lebensart.

Einzig in Dresden trifft man auf ein ähnlich privates Bildnis – allerdings im Sinne des Adelsporträts (Abb. II.1.15). Auch hier liegt die Betonung naturgemäß nicht auf der Demonstration des Ranges als Thronfolger, sondern auf der Zurschaustellung der für August als idealer Prinz wünschenswerten höfischen Lebensart.

Gleichzeitig entsteht eine ganze Reihe von offiziellen Bildnissen. Sie dokumentieren, über die genannten Gemeinsamkeiten mit den Porträts der anderen Thronfolger hinaus, Augusts Konversion vom protestantischen zum katholischen Glauben (Abb. II.1.04, II.1.14). Durch diese wird eine königliche Nachfolge in Polen möglich, was innerhalb der fürstlichen Propaganda und hier allein für das Wahlkönigtum Polen von Bedeutung ist.

Dagegen findet sich in den Porträts Karl Albrechts mithilfe seines militärischen Erscheinungsbilds der Verweis auf seine Teilnahme am Türkenkrieg (Abb. II.2.09). Diese demonstriert nicht nur die Verbundenheit mit der eigenen Tradition – schließlich hatte sich bereits Maximilian Emanuel im Türkenkrieg hervorgetan –, sondern auch Karl Albrechts gutes Verhältnis zu Österreich. Darüber hinaus wird hier verstärkt Wert auf ein symbolisch durchgestaltetes Porträt und auf eine Eignung als Pendant zu dem Porträt der Kaisertochter gelegt (Abb. II.2.01) – Vorgehen, die sich in den Bildnissen der anderen Prinzen nicht wieder finden und in dem dezidierten politischen Bemühen um die kaiserliche Nachfolge begründet sind.

Auch Friedrichs offizielle Porträts sind in seiner Thronfolgezeit fest an die Wünsche seines Vaters gebunden. Dementsprechend sind sie sämtlich dem Typus des Feldherrenporträts verpflichtet bei weitestgehendem Verzicht auf klassische, aber altertümliche Motive wie Harnisch und Allongeperücke¹¹⁸⁴ (Abb. II.3.12, II.3.14). Der Tradition seines Hauses entsprechend trägt er hauptsächlich die zeitgemäßere, realistische Uniform und eventuell den Kürass, während in den Bildnissen der anderen – älteren – Prinzen das Formenrepertoire stärker in der barocken Tradition verhaftet bleibt.

Hinzu kommt, dass sich durch die bekannte Diskrepanz Friedrichs zu seinem Vater insbesondere für sein inoffizielles Porträt von Knobelsdorff die einzigartige Situation ergibt, dass seine persönlichen Wünsche deutlich werden, wenn auch nur dort, wo er sich dezidiert dem Willen des Vaters widersetzt (Abb. II.3.08).

1.2 Die Regierungszeit der Fürsten

Das Antrittsporträt

Das erste Herrscherporträt nimmt als Antrittsbildnis eines neuen Staatsoberhauptes grundsätzlich eine bedeutende Stellung innerhalb dessen Porträtmalerei ein. In ihm gilt es, zu einem ersten, selbst bestimmten Porträt zu finden, welches, mit Rücksicht auf die politische Situation, wirkungsvoll den eigenen, persönlichen Herrschaftsanspruch verdeutlicht.

Zu diesem Zweck wählen alle der hier vorgestellten Fürsten eine Verknüpfung von Feldherren- und Staatsporträt, indem sie sich einerseits in militärischem Gewand und andererseits mit repräsentativen Elementen ihrer Majestät präsentieren (Abb. II.1.16, II.2.27, II.2.14, II.3.22, II.2.62), wobei sie mithilfe der typologischen Elemente unterschiedliche Gewichtungen vornehmen. Gleichzeitig legen sie, unter Berücksichtigung der in ihrer Thronfolgezeit geschaffenen Porträtlösungen, besonderen Wert auf eine anschauliche Vorführung von Kontinuität und Tradition. So knüpfen sie alle mithilfe der Komposition, insbesondere der ihrer eigenen Pose, – in Dresden und München sogar durch Übernahme des ganzen Charakters der älteren Porträts – an Bildnisse ihrer Väter an.

¹¹⁸⁴ Die Allongeperücke hatte Friedrich Wilhelm I. aus Kostengründen bereits kurz nach seiner Thronbesteigung abgeschafft. Vgl. Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 16.

Einen weiteren bedeutenden Faktor im ersten Herrscherporträt stellt die, der Kontinuität und Tradition in gewissem Sinne entgegen gesetzte Zurschaustellung von Modernität dar. Diese zeigt sich nicht allein in Kleidung oder Haartracht, sondern insbesondere auch in der Wahl des Formats, für das grundsätzlich, im Gegensatz zu den ganzfigurigen Bildnissen der Vorgänger, die näher an den Betrachter herangerückte Dreiviertelfigur – bei Friedrich die Halbfigur – bevorzugt wird.

Auf diese Weise werden verschiedenste Aspekte einer zukünftigen erfolgreichen Regierung vereint und die neuen Herrscher dem Publikum als rechtmäßige, alle wichtigen Eigenschaften besitzende Souveräne vorgeführt.

Unterschiede in den ersten Herrscherporträts finden sich somit weniger in Aussage, Intention und Herleitung als vielmehr in der, der eigenen Tradition verpflichteten Herangehensweise und der Schwerpunktsetzung der Gestaltung.

So kombinieren August und Max Joseph ein militärisches Erscheinungsbild mit dem für sie selbst völlig neuen, vollständigen Dekor des Staatsporträts. Karl Albrecht bleibt hingegen dem Typus des Feldherrenbildes verbunden, in das er – ebenfalls der Porträtmalerei des Vaters entlehnt – eine elegante, klassische Staatsporträtpose einfügt und so, wenn auch sehr dezent, das Erscheinungsbild eines Feldherrn stärker mit höfischer Eleganz verknüpft. In seinem ersten Porträt als Kaiser bleiben sowohl Pose als auch erneut das militärische Moment der eigenen Erscheinung erhalten. Ergänzend kombiniert er hier allerdings nun ebenfalls die Umgebung und das Dekor des Staatsporträts.

Ähnlich Karl Albrecht behält auch Friedrich das soldatische Erscheinungsbild seiner vorangehenden Porträtmalerei bei. Neu ist bei ihm jedoch nicht die Pose, sondern der Krönungsmantel, der als Zeichen seiner neuen Position und einziges Element des Staatsporträttypus' ein klassisches, höfisch-repräsentatives Motiv hinzufügt.

Die Inszenierung als Herrscher

Während in der Regierungszeit des jeweiligen Herrschers das Reiterporträt nur vereinzelt für hoch konservative Aufhängungsorte geschaffen wird und das klassische Feldherrenporträt für Karl Albrecht, August und Max Joseph überhaupt keine Bedeutung mehr hat, stellt das

Staatsporträt – für Friedrich das Feldherrenbildnis – den häufigsten verwendeten Typus dar.

Besonders deutliche Vergleichbarkeiten im Umgang der verschiedenen Herrscher mit ihrem offiziellen Porträt finden sich dabei nicht nur in der Betonung von Kontinuität und Tradition sowie militärischer Entschlossenheit, sondern auch durch den Einsatz von repräsentativen Formaten und schon in der Thronfolgezeit charakteristischen Haltungen. Zudem zeigen sich für alle der Tanzmeisterschritt, die in die Hüfte gestützte Hand und das Halten des Kommandostabs. Aber auch andere klassische Motive, wie der Landschaftsausblick, die Darstellung mit Zelt, Diener oder Soldaten und Zeltlager sowie die Hervorhebung des jeweiligen Hausordens werden in allen Ikonografien vorgeführt.

Die Bildnisse variieren allerdings, wie auch schon beim ersten Herrscherporträt erkennbar, in ihrer Rücksichtnahme auf die unterschiedlichen Bildtraditionen der jeweiligen Häuser. Zudem setzen die Herrscher im Laufe ihrer Regierungszeiten immer wieder unterschiedliche Schwerpunkte, die auf ihre jeweilige politische Situation, ihre persönlichen Vorlieben aber auch auf den – unterschiedlich Einfluss nehmenden – Wandel des Zeitgeistes und damit auch auf den des eigenen Selbstverständnisses zurückzuführen sind.

So findet sich sowohl in Sachsen als auch in Bayern ein überaus klassischer Typus des Staatsporträts.

Dieser transportiert für Karl Albrecht in Verbindung mit Motiven aus dem Feldherrenbildnis, insbesondere auch nach seiner Kaiserkrönung, das maßgebliche Bild des Herrschers als souveräner und rechtmäßiger Kaiser unter Berücksichtigung sowohl der eigenen als auch der Traditionen des vorangegangenen Kaiserhauses (vgl. Abb. II.2.27).

Für August entsteht neben seinem ersten Herrscherporträt, das wie bei Karl Albrecht Motive aus dem charakteristischen Feldherrenbildnis mit solchen des klassischen Staatsporträts kombiniert, sein Porträt als Pole (vgl. Abb. II.1.23). Dieses stellt zugleich den Höhepunkt des repräsentativen Typus mit der stärksten Verbreitung dar. Demonstration von Zugehörigkeit zum polnischen Volk verbunden mit einer nichtmilitärischen Erscheinung bilden hier die zentralen Grundlagen, die sowohl explizit auf die Bedürfnisse des polnischen Volkes zugeschnitten sind, als auch August in die Tradition seiner Vorgänger auf dem

polnischen Thron stellen sowie sein erstes Herrscherporträt sinnvoll ergänzen. Damit liegt diesem Porträt eine ebenso zweckbestimmte, politische Motivation zugrunde wie dem Karl Albrechts.

Eine ähnlich zielgerichtete Vorgehensweise lässt sich für Friedrich in seinem ersten, ebenfalls aus der Tradition seines Hauses heraus entwickelten Herrscherporträt und dessen im Laufe der Zeit entstehenden Abwandlungen benennen (Abb. II.3.22, II.3.26). Vor dem Hintergrund des kriegerischen Vorgehens des preußischen Königs, entsprechen diese dem ehemals allein durch die Vorlieben des Vaters vorgegebenen Typus des Feldherrenporträts, um die zu propagierende militärische Stärke auszudrücken. In dieser Hinsicht ähnlich präsentiert sich Friedrichs Porträt vor dem geschlossenen Janustempel aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg (Abb. II.3.31). Hier ist dem König daran gelegen, einen von ihm ausgehenden Frieden zu propagieren und gleichzeitig erstmals dem heroisierenden Bild seiner selbst im Sinne eines jugendlichen Helden in der Öffentlichkeit entgegenzuwirken.

Max Joseph, Regent eines kaum mehr mit machtpolitischen Fragen beschäftigten Reiches, pflegt, wie August, Friedrich und Karl Albrecht auch, eine klassische Ikonografie ganz in der Tradition seines Hauses. Diese fokussiert jedoch lediglich die genannten, allgemeinen Inhalte, erschöpft sich weitestgehend in der Präsentation des eigenen Ranges, der Kontinuität und der militärischen Stärke ohne eine darüber hinausgehende spezifische Propaganda aufzuweisen (vgl. Abb. II.2.65, II.2.67).

Neben diesen charakteristischen Porträts im Sinne der jeweiligen Traditionen, die über die gesamte Regierungszeit der vier Herrscher weitergeführt wird, lässt sich im Laufe der Zeit insbesondere für Max III. Joseph und Friedrich II. das von ihnen selbst ausgehende gezielte Bemühen um eine Personalisierung und Individualisierung des eigenen Bildnisses feststellen. So wird zum einen ein Eindringen bestimmter Merkmale des Adels- beziehungsweise des Bürgerporträtstyps in das repräsentative Bildnis deutlich. Zum anderen erfolgt eine Reduktion des repräsentativen Aufwands Desselben.

Ein Beispiel der ersten Entwicklung zeigt sich im Bildnis Max Josephs mit dem Grafen von Salern (Abb. II.2.71). Hier finden sich hinsichtlich seiner kostbaren Ausstattung, des Formats und des Dekorums althergebrachte Elemente des Staatsporträts neben, im Hinblick auf die

dargestellte Situation und die Kleidung, überaus modernen Elementen des Adelsbildnisses. Das Ergebnis dieses Versuchs, alte Ansprüche an die Darstellung eines Herrschers mit den neuen Forderungen nach größerer Individualität und damit Authentizität unter erstmaliger Außerachtlassung der Reminiszenzen an Porträts des Vaters und Großvaters zu verknüpfen, erscheint allerdings wenig überzeugend, da sich die Elemente ihrer Wirkung nach ausschließen. Das repräsentative Dekor steht gegen den im Negligé mit seinen Hunden spielenden Fürsten.

Eine vergleichbare Sonderform findet sich auch in der Porträtmalerei Friedrichs in Frankes Porträt „Friedrich zieht den Hut“ (Abb. II.3.32). Es vereint in seiner Gestaltung das dem Typus des Staatsporträts entnommene Motiv der Säule, eine aus dem Typus des Bürgerporträts stammende schlichte Erscheinung, den Verzicht auf Idealisierung der Physiognomie sowie den ohnehin für Friedrichs Porträts typischen Verzicht auf Insignien, wie er sich als Kriterium auch für den Typus des Adelsbildnisses findet. Des Weiteren enthält es das aus der Genremalerei stammende Motiv des Grußes, indem Friedrich den Hut lüftet. Diese außergewöhnliche Kombination wird noch dazu durch eine starke Hell-Dunkel-Malerei eindrucksvoll in Szene gesetzt und lässt das Werk eine ähnliche Sonderstellung in der herrscherlichen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts einnehmen, wie das Porträt Max Josephs mit dem Grafen von Salern. Wie dieses stellt es nicht nur eine bemerkenswerte, sondern auch irritierende Mischung dar, die eine befriedigende Wirkung weder hinsichtlich einer repräsentativen noch einer privat-höfischen oder gar bürgerlichen Atmosphäre zulässt.

Beide Werke veranschaulichen, wie schwierig und unsicher sich der Übergang des fürstlichen Bildnisses in eine neue Zeit gestaltet, in der Alterhergebrachtes an Wert und Glaubwürdigkeit verliert. Es sind tastende Versuche, eben diese Glaubwürdigkeit für das eigene Bildnis in einer Zeit des Wandels aufrechtzuerhalten.

Beispiele der zweiten Entwicklung finden sich für beide Herrscher in ihren späteren Porträts, in denen Dekor und Garderobe immer schlichter, das Format kleiner und der Bildausschnitt enger werden (vgl. Abb. II.3.25, II.3.31, II.3.32, II.2.77). Hinzu kommt insbesondere bei Friedrich die Veränderung in der Physiognomie des Gesichts. Diese Maßnahmen entsprechen klar den Forderungen der immer stärker Einfluss

nehmenden Aufklärung. Sie sorgen schließlich sogar dafür, dass der ursprüngliche Typus der zugrunde liegenden Porträts für beide Herrscher unkenntlich wird.

Dabei lassen sich die einzelnen Entwicklungsschritte am deutlichsten bei Max Joseph verfolgen, da hier die klassische Auffassung seines zweiten Staatsporträttypus sukzessive an die Forderungen für das Individualporträt der Aufklärung anpasst wird. Am Anfang steht der Verzicht auf das Dekor, dann auch auf Harnisch und schließlich sogar auf Orden und prunkvoll verzierte Garderobe.

Mit diesem so deutlich werdenden Bruch in der traditionellen Zurschaustellung von konventionell barocken Bestandteilen des Porträts wird der Übergang von der bisherigen Tradition zum bürgerlichen Porträt der Aufklärung aufs Anschaulichste dokumentiert.

Dass in der Porträtmalerei Friedrichs und Max Josephs Werke dieser Art entstehen konnten, die im Fall des Ersteren kaum und im Fall des Letzteren schließlich überhaupt keine gegenständlichen Standesmerkmale mehr präsentieren, erklärt sich durch zwei unterschiedliche Umstände. Einerseits ist es schlicht ihre lange Regierungszeit, die sie beide weit in die Zeit der Aufklärungsbewegung hinein trägt. Zum anderen begründet sich dieser Umgang mit dem eigenen Bildnis für Max Joseph auch mit der – im Gegensatz zu den anderen Kurfürsten- und Königshöfen – überaus geringen Bedeutung seines Reiches nach dem Tod Karl Albrechts. Die enormen wirtschaftlichen Schwierigkeiten und der Verlust der Kaiserkrone haben in Bayern gezwungenermaßen zu einer Reduktion des repräsentativen Aufwandes geführt, der sich auch in der Porträtmalerei des Herrschers niederschlägt. So kommt es nicht nur, dass Max Joseph sein erstes Herrscherporträt erst lange Zeit nach seinem Regierungsantritt in Auftrag gibt, sondern auch schon früh den – seinen Verhältnissen und seinem Selbstverständnis entgegenkommenden – Forderungen der Aufklärung Gehör schenkt.

Für die in Berlin entstehenden, die neuen Entwicklungen aufnehmenden Porträts muss insbesondere Friedrichs Selbstverständnis, sein früher Wunsch nach schlichterer Darstellung sowie sein nach dem Siebenjährigen Krieg deutlich werdender Widerwillen, sich im klassischen, heroisierenden Porträt zu präsentieren, Berücksichtigung finden.

Somit sind es Friedrich II. und Max III. Joseph, deren offizielle Bildnisse die allgemeine enorme Entwicklung des 18. Jahrhunderts – ausgehend vom barocken, traditionell repräsentativen Herrscherporträt zum Individualbildnis der Aufklärung – am Deutlichsten widerspiegeln.

Demgegenüber entstehen die späten Porträts Karl Albrechts und Augusts vor dem Hintergrund kriegerischer Handlungen, also in einer ihr Reich und ihre Dynastie bedrohenden Situation. Dementsprechend mussten traditionelle Repräsentation und Demonstration von absoluter Macht und Machtanspruch als Bestandteile der kriegerischen Propaganda ebenso Vorrang vor realistischen, Bescheidenheit betonenden Einflüssen der Aufklärung wie auch vor verspielten Elementen der Adelsbildnisse haben.

Erst in Augusts letztem Silvestre-Porträt und auch hier allein in seiner spielerischen Schrittstellung, treten die von einem Herrscher mehr und mehr erwarteten und vorzuzeigenden Aspekte wie verfeinerte, elegante Lebensart zu Tage (vgl. Abb. II.1.33).

Dementsprechend endet die Porträtmalerei sowohl Augusts III. als auch Karl Albrechts im Grunde ohne einen mit Friedrich II. oder Max III. Joseph vergleichbaren Entwicklungsabschluss, in Zurschaustellung von „staatstragender Verantwortung“.¹¹⁸⁵

Der Umgang mit dem „privaten“ Porträt

Die neben den offiziellen Porträts bestehenden Typen der stärker privaten Bildnisse, wie Jagd-, Adels- oder Rokokoporträt, dienen im Falle der Darstellung eines Herrschers, vornehmlich der Ergänzung seines Persönlichkeitsbildes in einer eingeschränkten Öffentlichkeit. In ihnen können, wie gezeigt wurde, verschiedenste Aspekte und Eigenschaften veranschaulicht werden, die entweder das Publikum von seinem Herrscher erwartet oder die dieser selbst in die Öffentlichkeit tragen möchte. Zudem findet er hier eine Ausdrucksmöglichkeit für private Vorlieben ohne sich in gleicher Weise den strikten Regeln des Dekorums, wie im Falle der repräsentativen Bildnisse, unterwerfen zu müssen.

Insbesondere die beiden Münchner Fürsten Karl Albrecht und Max Joseph nutzen die sich hier bietenden Möglichkeiten.

¹¹⁸⁵ Pieken, 2000, S. 6f.

So entsteht von Ersterem während seiner Kurfürstenzeit ein Porträt, das ihn, speziell in Verbindung mit dem dazugehörigen Bildnis seiner Frau, ganz im Sinne des Adelsbildnisses der Zeit als mondän und vornehm vorstellt und höfische Eleganz mit militärischen Fähigkeiten verknüpft (vgl. Abb. II.2.21). Darüber hinaus werden für ihn verschiedene Jagdporträts geschaffen, von denen ihn dasjenige aus seiner Regierungszeit als erfolgreichen, fähigen Jäger vorstellt, während es ihn gleichzeitig repräsentativ in Szene setzt (vgl. Abb. II.2.23).

Beide Bildnisse stellen wünschenswerte Facetten eines souveränen Herrschers dar und vervollständigen das vornehmlich durch Staats- und Feldherrenporträts entworfene Bild seiner Persönlichkeit für eine eingeschränkte, höfische Öffentlichkeit.

Das hier erkennbare Bemühen um eine Darstellung Karl Albrechts als auch im „Privatleben“ vorbildlicher Herrscher kann mit seinem Streben nach der Kaiserkrone in Verbindung gebracht werden, das seine gesamte Regierungszeit beherrscht.

In Berlin und Dresden hingegen zeigen sich keinerlei diesbezügliche Ansätze. Auf Jagd- oder eindeutig dem Typus des Adelsporträts zuzuordnende Bildnisse und damit auf die Nutzung dieses Mediums für eine Zurschaustellung von persönlichen Aspekten wird hier in der vom Hof ausgehenden fürstlichen Porträtmalerei völlig verzichtet, die dadurch wesentlich weniger vielfältig erscheint.

Demgegenüber entsteht für Max Joseph während seiner Regierungszeit ebenfalls ein Jagdporträt, das ihn, wenn auch bereits in reduziert repräsentativer Form, ebenso wie seinen Vater zuvor als erfolgreichen Jäger wiedergibt (vgl. Abb. II.2.61). So scheint ein Zusammenhang mit den Traditionen des bayerischen Herrscherhauses zu bestehen, da sich ein vergleichbarer Umgang mit dem eigenen Porträt bei seinem Vater findet, wenn dieser auch andere Intentionen verfolgt.

Max Josephs Einsatz verschiedener, dem Typus des Adelsporträts und schließlich des Bürgerporträts zugehöriger Elemente für seine Bildnisse ist überdeutlich. In ihm begründet sich auch das Fehlen, eindeutig dem inoffiziellen Adelsbildnis zuzuordnender Porträts. War das inoffizielle Bildnis zuvor ergänzender Teil des zu übermittelnden Persönlichkeitsbildes des Herrschers, übernimmt es unter Max Joseph immer mehr die Aufgabe, bedeutsame, als wahr empfundene Aussagen

über den Dargestellten zu transportieren und wird auf diese Weise selbst zum offiziellen Porträt. Das Persönliche wird öffentlich, findet jedoch selbst keinen Ersatz und verschwindet. Als Folge hiervon sind gegen Ende von Max Josephs Regierungszeit offizielle nicht mehr von inoffiziellen Porträts zu unterscheiden.

Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich in Friedrichs offizieller Porträtmalerei. Auch hier lassen sich die späten Bildnisse nicht mehr eindeutig dem klassischen, repräsentativen Porträt oder dem privaten Adelsbildnis zuordnen. Im Unterschied zu Max Joseph ist bei ihm jedoch von vornherein nach seinem Regierungsantritt eine persönliche, inoffizielle Porträtmalerei auszuschließen. Sein schon verschiedentlich angesprochenes Desinteresse am eigenen Bildnis ebenso wie seine Weigerung ein solches überhaupt in seinen Schlössern auszustellen, muss hierfür als ausschlaggebend angesehen werden.

1.3 Die Thronfolgezeit der Fürstinnen

Die Gestaltung der Bildnisse von Maria Amalia, Maria Josepha und Elisabeth Christine in ihrer Thronfolgezeit fällt unter anderem bedingt durch eine differierende Nutzung überaus unterschiedlich aus, wofür die jeweiligen örtlichen Traditionen, aber auch die Herkunft der Prinzessinnen und die politischen Absichten der Höfe verantwortlich sind. Aufgrund ihrer späten Heirat, setzt die Porträtmalerei Maria Anna Sophies erst zwei Jahre nach dem Regierungsantritt Max Josephs ein, so dass ein Vergleich nicht möglich ist.

Deutlich zeigt sich jedoch die Instrumentalisierung in Sachsen. Maria Josepha wird als Tochter eines österreichischen Kaisers sehr repräsentativ, ungeschminkt ihre Herkunft betonend und variantenreich dargestellt (vgl. Abb. II.1.39, II.1.40). Als besonders bemerkenswert muss die frühe und für die hier behandelten Höfe einzigartige Verwendung des Kurhutes in ihrer Porträtmalerei angesehen werden, die auf eine hohe Wertschätzung ihrer Person schließen lässt. Interessanterweise handelt es sich zudem bei allen entstehenden Porträts um völlige Neuentwicklungen für die sächsische Porträtmalerei ohne Bezugnahme auf die Schwiegermutter Christiane Eberhardine und einer damit verbundenen Betonung von Kontinuität und Tradition. Dies deutet auf das Bemühen des Hofes hin, die ranghöhere Maria Josepha von Christiane Eberhardine und ihrer für

das Herrscherhaus hochproblematischen Einstellung zur polnischen Königskrone sowie zur Konversion sowohl Augusts II. als auch Augusts III. zum katholischen Glauben abzugrenzen sowie einen Neuanfang zu betonen.

Im Gegensatz dazu findet sich in Bayern ein völlig andersartiger Umgang mit der Porträtmalerei Maria Amalias. Obwohl ebenfalls Tochter des österreichischen Kaisers, entstehen für sie keine gänzlichen Neuschöpfungen, stattdessen wird in ihrem Bildnis mithilfe der als Vorbild herangezogenen Porträtmalerei ihrer Schwiegermutter sowohl in symbolischer Form als auch in kompositorischer Hinsicht auf eine Integration in die bayerische Tradition mit dem Ziel der Hervorhebung der eigenen Bedeutung Wert gelegt (vgl. Abb. II.2.35).

Somit zeigen sich für Sachsen-Polen und Bayern in der Gegenüberstellung völlig unterschiedliche Vorgehensweisen hinsichtlich der Nutzung der Porträts der Ehefrauen der Thronfolger für politische Zwecke.

Demgegenüber entstehen für die Porträtmalerei Elisabeth Christines lediglich kleinformatige, nicht sehr repräsentative Brustbilder (vgl. Abb. II.3.37, II.3.38, II.3.40, II.3.41). Sie führen die junge Frau entsprechend ihrer Position als Kronprinzessin der Öffentlichkeit vor. Die Gründe für die somit im Vergleich zu der Porträtmalerei der anderen Prinzessinnen eher bescheidene Produktion liegen wohl in der geringen politischen Bedeutung Elisabeth Christines für den brandenburgisch-preußischen Hof begründet.

1.4 Die Regierungszeit der Fürstinnen

Das Antrittsporträt

Als Antrittsbildnis nimmt auch für die Fürstinnen ihr erstes Herrscherporträt eine besondere Stellung innerhalb ihrer Porträtmalerei ein. So entstehen in allen Fällen klassische Staatsporträts, mal in Ganz-, mal in Dreiviertelfigur, die sie überaus repräsentativ mit kostbaren Stoffen, reichem Schmuck und prunkvoller Eleganz in Szene setzen.

Unterschiede finden sich im Rahmen der inhaltlichen Schwerpunktsetzung bei der Gestaltung der einzelnen Bildnisse. Sie begründen sich sowohl in den örtlich differierenden Traditionen, der

ungleichen Wertschätzung der Ehefrauen, als auch erneut in deren unterschiedlichen Bedeutung für das politische Vorgehen des jeweiligen Hofes.

So wird in Sachsen ein neuer Porträttyp im Sinne des klassischen Staatsporträts geschaffen, der Maria Josepha sowohl als Kurfürstin als auch als Königin von Polen wirkungsvoll in Szene setzt (vgl. Abb. II.1.42). Zudem wird hier Wert auf eine mögliche Pendanthängung gelegt.

Im Unterschied zu den Antrittsporträts der anderen Fürstinnen entsteht ihr erstes Herrscherinnenbildnis allerdings nicht unmittelbar nach ihrem Regierungsantritt in Sachsen oder der Krönung in Polen. Die hier zu verzeichnenden politischen Schwierigkeiten führen zu einer einmaligen, verspäteten Anfertigung und verdeutlichen, für wie unerheblich das Porträt der Fürstin – im Gegensatz zu dem des Fürsten – für die programmatischen Absichten in Polen angesehen wurde.

Ähnlich große Bedeutung wie in Sachsen misst man in München der Möglichkeiten zur Pendanthängung bei (vgl. Abb. II.2.38). Inhaltlich wird im ersten Kurfürstinnenbildnis Maria Amalias die schon in der Thronfolgerzeit deutlich werdende Intention, die junge Erzherzogin in die Porträttradition des bayerischen Hofes nach dem Vorbild Therese Kunigundes zu integrieren, beibehalten. Dieses Vorgehen geht so weit, dass sogar deren symbolische Bezugnahme auf ihren Gatten wiederholt wird.

Im ersten Kaiserinnenporträt dagegen erfolgen zusätzlich deutliche Hinweise auf ihre Herkunft, die durch verschiedene, zum Teil mit denen für die Porträtmalerei Maria Josephas vergleichbare Maßnahmen, wie etwa durch Betonung der habsburgischen Gesichtszüge, in Szene gesetzt wird (vgl. Abb. II.2.46).

Demgegenüber erfolgt in Berlin insgesamt lediglich eine Erweiterung des Formats eines bereits bestehenden Porträttyps (vgl. Abb. II.3.42, II.3.43). Sogar Kleidung und Gesichtsauffassung Elisabeth Christines werden in der Regel beibehalten. Lediglich hinsichtlich des hinzu kommenden repräsentativen Umfelds tritt eine wahrnehmbare, den neuen Rang verdeutlichende Veränderung ein, die sich in ihrer Gestaltung ebenso wie bei Maria Amalia eng an das Porträt ihrer Schwiegermutter anschließt und die junge Fürstin somit in die Tradition des eigenen Hauses einbindet.

Die über diese Intention jedoch hinausgehende strikte Weiterführung der bisherigen Gestaltung von Elisabeth Christines Bildnissen muss wohl ebenso mit der mangelnden Wertschätzung ihrer Person durch Friedrich wie auch mit ihrer geringen politischen Bedeutung und ihrem persönlichen Desinteresse in Verbindung gebracht werden.

Das früheste bekannte Porträt für Maria Anna Sophie ist ebenfalls ein repräsentatives Staatsporträt, jedoch bewirken verschiedene motivische Elemente eine deutliche Verschiebung der klassischen Wirkung (vgl. Abb. II.2.78). So werden unter Beibehaltung der traditionell repräsentativen Erscheinung beispielsweise durch das Jagdkostüm, den Griff an den Dreispitz sowie die spielerische Haltung des Hundes Elemente des Jagdporträts ergänzt, die dem Bildnis eine mehr persönliche und spontane Note verleihen. Diese wirkt einem im Staatsporträt traditionell angestrebten zeitlosen, streng würdevollen Ausdruck entgegen. Gleichzeitig ist es gerade der Hund, der als traditionelles Symbol ehelicher Treue ein klassisches Motiv in offiziellen Porträts von Fürstinnen im Allgemeinen darstellt und das Porträt auf diese Weise wiederum mit der Konvention verbindet. Dennoch stellt Maria Anna Sophies Bildnis für den Münchner Hof den frühesten Einbruch von modernen Strömungen in die althergebrachte Form des Staatsporträts dar und leitet so die für Max Joseph festzustellende Entwicklung des repräsentativen Porträts ein.

Die Inszenierung als Herrscherin

Wie schon für die Herrscher ist auch für die Porträtmalerei der Fürstinnen der Typus des klassischen Staatsporträts derjenige, der am häufigsten zum Einsatz gebracht wird. Besonders vergleichbar sind hier neben den repräsentativen, kostbaren Erscheinungen, die jeweiligen Haltungsmotive der Hände. So sind der Griff in die Stoffe von Rock oder Mantel und das Halten eines Fächers ebenso gängige Motive wie der Griff nach der Krone oder der Zeigegestus. Hinzu kommt ein im Vergleich zu den Bildnissen der Herrscher wesentlich deutlicherer Einfluss der aktuellen Kleider- und Frisurenmode.

Unterschiede im allgemeinen Umgang mit dem Herrscherinnenporträt finden sich auch hier in der Umsetzung – entsprechend der jeweiligen politischen Situation des Hofes, der Bedeutung der Gattin für die

politische Repräsentation und der persönlichen Vorlieben. Zudem werden der Wandel des Zeitgeistes und das sich verändernde Selbstverständnis der Fürstinnen unterschiedlich deutlich.

Für Maria Josepha entsteht mit ihrem Porträt als Polin eine sinnvolle Ergänzung zu ihrem ersten Herrscherinnenporträt und darüber hinaus auch ihr repräsentativstes und am weitesten verbreitetes Bildnis (vgl. Abb. II.1.44). In ihm verknüpfen sich entsprechend der programmatischen Absichten polnische Traditionen mit angemessener, höfischer Aufmachung. Die hoch verehrte Königin demonstriert ihre schon durch die persönliche Krönung dokumentierte Wertschätzung des polnischen Volkes. Sie schließt sich damit der Aussage im Bildnis ihres Mannes an.

Anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter entsteht für Maria Josepha ein weiteres Staatsporträt, das erstmals spielerische Elemente in die Ikonografie der Königin einfügt (vgl. Abb. II.1.48). Entgegen einer konventionellen Darstellungsweise, zeigt sich hier mithilfe verschiedener, dem Zeitgeist des Rokoko entsprechenden Motiven, der Versuch, dem Bild Maria Josephas in der Öffentlichkeit eine individuelle und moderne Note zu verleihen. Dieses für Versailles geschaffene Werk scheint allerdings explizit für seinen mondänen Bestimmungsort diese zum Teil stark mit der Persönlichkeit Maria Josephas verknüpften Erweiterungen ihrer bisherigen Ikonografie zu erhalten, da sie einzig hier zum Einsatz kommen. Sie kontrastieren mit der bisherigen konventionellen, würdevollen und distanzierenden Darstellungsweise der Königin und führen zu einer eigentümlichen Mischung aus Staats- und modisch-intimem Adelsporträt. Für die herrscherliche Porträtmalerei in Sachsen stellt das Bildnis dennoch den ersten Versuch dar, das traditionelle Schema mit den Forderungen eines neuen Zeitgeistes und Geschmacks in Einklang zu bringen.

Eine weitere Neuerung findet sich in den Porträts von Mengs und Rotari, die, den Forderungen der Aufklärung folgend, nicht nur auf spielerische Elemente verzichten, sondern auch auf jegliche Idealisierung des Gesichts (vgl. Abb. II.1.50, II.1.52). Eine Vorgehensweise, die in krassem Gegensatz zu der ansonsten repräsentativen Aufmachung der Porträts der Königin steht und für Sachsen den Übergang vom althergebrachten zum individuellen Herrscherporträt der Aufklärung deutlich markiert.

Im Gegensatz dazu verbleiben Maria Amalias Bildnisse durchweg fest in den Grenzen des klassischen Staatsporträts und kompositorisch im einmal gefundenen Schema verankert (vgl. Abb. II.2.38, II.2.46). Begründet durch die starke Instrumentalisierung für die politischen Ziele des Kaiser- und Kurfürstenhauses scheint ein Abweichen hiervon beziehungsweise ein Einbinden von moderneren Elementen, wie in Sachsen, sogar noch in den Witwenporträts unmöglich (vgl. Abb. II.2.53, II.2.55). Eventuelle persönlichere Vorstellungen können ebenso wenig Eingang in ihre Bildnisse finden. Stattdessen stellen kaiserliche Würde, vielschichtige Verknüpfung mit der eigenen Tradition und der des letzten Kaiserhauses sowie die Erinnerung an ihre Herkunft auch hier die wesentlichen Inhalte ihrer Bildnisse dar. Einzig hinsichtlich des Malerischen, der Garderobe und der Idealisierung der Gesichtszüge wird auf modische Strömungen reagiert – allerdings auch nur in den für wenig repräsentative Orte gedachten Varianten des Kaiserinnen- und Witwenporträts (vgl. Abb. II.2.52, II.2.55).

Ein mit Maria Amalia vergleichbares Festhalten an althergebrachten Formen findet sich auch in der Porträtmalerei Elisabeth Christines. Nahezu allen ihren Staatsporträts liegt dasselbe Haltungsmotiv und Raumkonzept zugrunde. Das einmal gefundene Schema der frontalen Darstellung des ersten Porträts für den Berliner Hof bleibt durchweg verpflichtend. Variationen finden sich einzig in eventuellen, formatbedingten Erweiterungen, der Kleidung und der Handhaltung der Königin. Letztere erscheinen insbesondere im Porträt Elisabeth Christines im „Uniformkleid“ bedeutungsrelevant und verbinden ihre Person symbolisch mit der ihres Mannes (vgl. Abb. II.3.45).

Insgesamt zeigt sich in den offiziellen Porträts der Königin zudem eine im Sinne des sich wandelnden Zeitgeistes zunehmend bescheidenere Aufmachung. Spielerische Elemente oder auch ein Verzicht auf Idealisierung, wie er bei Maria Josephas spätem Porträts anzutreffen ist, lassen sich jedoch nicht wieder finden.

Als Besonderheit innerhalb Elisabeth Christines Porträtmalerei muss der mit dem Ausblick auf das von ihr renovierte und ausgestaltete Schloss erfolgende Verweis auf ihre eigenen Leistungen in ihrem letzten Porträt aus der Regierungszeit beurteilt werden (vgl. Abb. II.3.52). Etwas Vergleichbares findet sich in keinem Bildnis der anderen Fürstinnen.

Ebenso bemerkenswert erscheint der einzig in der Porträtmalerei Brandenburg-Preußens erfolgende Verzicht auf eine Darstellung des Kurhutes.¹¹⁸⁶

Auch für Maria Anna Sophie bleibt der Typus des klassischen Staatsporträts bis zu ihrem Lebensende dominierend (vgl. Abb. II.2.82, II.2.88, II.2.84). Mangels variierender politischer Programmatik wird in ihm ihrer Herkunft, ihrem Stand als Kurfürstin und einer eleganten Erscheinung besondere Bedeutung beigemessen.

Parallel dazu entstehen jedoch, wie bereits im ersten Herrscherinnenporträt gezeigt, immer wieder auch solche Porträts, die überaus deutlich und hierin mit den späten Porträts Maria Josephas vergleichbar, den Versuch dokumentieren, aktuelle Strömungen und den allgemeinen Wandel im Zeitgeist und Selbstverständnis der Herrscherin in das bestehende, traditionelle Konzept des Staatsporträts einzufügen. Dieser Versuch zeigt sich insbesondere auch in der Dreiviertelfigur des zweiten Adelsporträts, das als solches keineswegs eindeutig zugeordnet werden kann (vgl. Abb. II.2.92). Draperie und Säule weisen auf den Staatsporträtstypus während die Aufmachung der Kurfürstin und ihr Halten der Spindel auf das Adelsporträt deuten. Gerade aber diese Schwierigkeiten der Zuordnung sind charakteristisch für den Übergang sowohl in der Porträtmalerei Maria Josephas als auch in der Maria Anna Sophies: Sie kennzeichnen den Versuch der Herrscherinnen, ihr Bildnis den Forderungen einer neuen Zeit anzupassen und Neues mit Konventionellem, nun als authentisch Empfundenerem mit traditioneller Repräsentation zu verbinden.

Insgesamt belegen sowohl dieses Bemühen als auch die ebenfalls für immer bescheidenere Aufmachung, die erhebliche Reduktion des Formats und der schließlich gänzliche Verzicht auf das Dekor eine konsequentere Abkehr von den althergebrachten Konzepten als bei den anderen Fürstinnen.

¹¹⁸⁶ Auch in der Porträtmalerei Friedrichs II. und Friedrich Wilhelms I. findet sich ein solcher Verzicht, doch ist er hier allein schon durch den durchweg bevorzugten Typus des Feldherrenbildnisses ausreichend begründet.

Der Umgang mit dem „privaten“ Porträt

Jagd- oder Adelsbildnisse werden im Gegensatz zum Staatsporträt nicht von allen hier besprochenen Fürstinnen gepflegt. So findet sich in der Bildnismalerei aus der Regierungszeit Maria Josephas – vernachlässigt man die Ausschnittkopien und -varianten größerer Staatsporträts – weder das eine noch das andere, während Elisabeth Christine zumindest auf Jagdporträts verzichtet. Ihre dem Typus des Adelsporträts nahe stehenden Bildnisse rekrutieren sich in der Regel ebenfalls aus größeren Staatsporträts und stellen somit Ausschnittvarianten dar (vgl. Abb. II.3.49). Der hier einzige tatsächlich eigenständige Adelsporträttypus führt den Status der Königin erstmals nicht in traditionell repräsentativer Weise, sondern durch malerische, formgerechte Entsprechungen vor (vgl. Abb. II.3.51). Hinzu kommt eine weitere Milderung der repräsentativen Wirkung durch Kleidung, Schmuck, Haltung und den malerischen Einsatz von Licht. Auf diese Weise entsteht eine eigentümliche Mischung aus repräsentativer und privater Atmosphäre, die den Forderungen des Rokoko nach spielerischer Eleganz in gelungener Weise Rechnung trägt. Elisabeth Christines letztes und zugleich privatestes Bildnis stellt eine Besonderheit dar, findet es doch zum einen keine Wiederholung und zum anderen einzig in der Porträtmalerei Maria Anna Sophies eine Entsprechung (Abb. II.3.53). Es zeigt die Fürstin erstmalig gemäß aufgeklärter Ideale in schlichter, sehr persönlicher Weise und richtet sich damit explizit an die Empfängerin des Werkes, die eigene Schwester.

Hinsichtlich des Malerischen findet sich für Maria Amalia ebenfalls ein einzelnes, zu dem „Adelsporträt“ Elisabeth Christines vergleichbares Werk, das allerdings noch einen Schritt weiter geht, indem es auf jedweden Hinweis auf den Stand der Kurfürstin verzichtet (vgl. Abb. II.2.42). Hinzu kommen in ihrer Porträtmalerei, wie auch in der Maria Anna Sophies, verschiedene Jagdporträts, die die ausgeprägten praktischen Fähigkeiten der Fürstinnen veranschaulichen und gleichzeitig ihre persönlichen Interessen vergegenwärtigen (vgl. Abb. II.2.44, II.2.45). Maria Amalias Porträtmalerei bietet sich somit im Vergleich zu der Maria Josephas und Elisabeth Christines überaus variantenreich dar und nutzt

die Möglichkeiten des Bildnisses, die spätere Kaiserin als in jeder Hinsicht ideale Herrscherin vorzuführen.

Im Vergleich zu ihrer Schwiegermutter ist bei Maria Anna Sophie die Anfertigung von inoffiziellen Porträts noch wesentlich ausgeprägter. So findet sich für sie die bei weitem variantenreichste Porträtmalerei der betrachteten Fürstinnen. Neben den genannten Staats- und Jagdporträts entstehen auch Bildnisse mit deutlichem Einfluss des Rokokos und – in späterer Zeit – der Aufklärung, die sich sowohl in der Kleidermode als auch in den vorgestellten Tätigkeiten und den malerischen Ausformungen der Werke niederschlagen (vgl. Abb. II.2.89, II.2.90). Sie verdeutlichen eindrucksvoll die Entwicklung der eher privaten fürstlichen Porträtmalerei vom mehr barocken adeligen Standesporträt über das spielerische Rokokoporträt bis hin zum von der bürgerlichen Porträtmalerei geprägten Bildnis der Aufklärung.

Die große Anzahl von Porträts aus dem privaten Bereich illustriert, welch hohen, geradezu offiziellen Stellenwert die familiär erscheinenden, ganz dem jeweiligen Zeitgeist verpflichteten Bildnisse während der Regierungszeit Maria Anna Sophies gewinnen. Während das klassische Staatsporträt, wie gesehen, weiterhin im herrscherlichen „Pflichtprogramm“ fortbesteht, übernehmen auch für die Fürstin mehr und mehr die Porträts mit privatem Charakter die Funktion, bedeutsame Aussagen nach außen zu transportieren. Dieser methodische Wandel verdeutlicht zugleich auch den Wandel im Selbstverständnis der Herrscherin, für die nun neue, andere Tugenden wünschenswert erscheinen. Dabei führt auch hier insbesondere die genannte Dreiviertelfigur des zweiten Adelsporträts Maria Anna Sophies die enormen Schwierigkeiten vor Augen, die diese Neuorientierung zunächst mit sich bringt, führt sie doch wie schon das Porträt ihres Mannes mit dem Grafen von Salern zu einer überaus irritierenden Wirkung (vgl. Abb. II.2.92).

Wie bei Max Joseph muss die moderne Entwicklung in der Porträtmalerei Maria Anna Sophies in ihrer Deutlichkeit in gleicher Weise mit der relativen Bedeutungslosigkeit des Münchner Hofes in Verbindung gebracht werden.

1.5 Die Nutzung von Porträts als Pendants

Für alle Herrscherpaare konnten Bildnisse gezeigt werden, die bewusst als Pendantporträts genutzt wurden. Dabei finden sich sowohl Beispiele im Sinne des Staatsporträts als auch vereinzelt im Typus des Adels- und Jagdbildnisses. Dennoch ist der Umgang mit diesen zusammengestellten Bildnissen im Vergleich sehr unterschiedlich.

So nimmt Maria Josepha als Erzherzogin von Österreich von Beginn ihrer Ehe mit dem sächsischen Thronfolger, eine wichtige Position im königlich-kurfürstlichen Gefüge ein. Zum einen dient ihr Rang der Steigerung des Ansehens des ganzen Hofes, zum anderen führt ihre enorme Frömmigkeit insbesondere in Polen zu einer hohen Wertschätzung ihrer Person beim Volk. Darüber hinaus spricht ihr das gute Verhältnis der Eheleute zueinander eine wichtige Rolle in der Regierung zu. Infolgedessen erscheint Maria Josepha in allen Bildnissen aus der Regierungszeit in einer Pose, die auf Pendantsituationen abgestimmt ist. Außerdem ergänzen sich viele der Porträts der beiden Eheleute, wie in den Bildnissen Maria Josephas und Augusts als Polen (Abb. II.1.23, II.1.44), überaus eindringlich hinsichtlich ihrer Ikonografie und der darin sichtbar werdenden Intention.

Vergleichbares findet sich auch in München unter Karl Albrecht und Maria Amalia. Trotz einer weniger guten Beziehung der Eheleute zueinander, entstehen von Beginn ihrer Ehe an Bildnisse, die in der Regel auf die Möglichkeit einer Pendantsituation hin konzipiert sind. Insgesamt konnten im Laufe der Untersuchung sechs verschiedene Porträttypen ausgemacht werden, bei denen eine Pendantsituation kompositorisch problemlos möglich ist und auch genutzt wurde. Die bereits mehrfach dargestellte politische Bedeutung der Ehe mit der Erzherzogin von Österreich als eine der Rechtsgrundlagen für die Erlangung der Kaiserkrone muss dafür als Hauptgrund angesehen werden.

Auch unter Max Joseph finden sich zahlreiche noch heute bekannte Beispiele, in denen Bildnisse von ihm zusammen mit solchen Maria Anna Sophies aufgestellt wurden. Dabei können drei verschiedene Porträttypen ausgemacht werden, die hierfür genutzt wurden und bei denen sämtlich eine deutlich auf einander bezogene Konzeption feststellbar ist. Beides muss in der überaus guten Beziehung der beiden Eheleute zueinander

begründet liegen, da die Verbindung auf politischer Ebene kaum relevante Konsequenzen hatte.

Im Gegensatz dazu findet sich in Berlin keine vergleichbare Situation. Wie in der Untersuchung deutlich wurde, wurden die heute noch miteinander in Zusammenhang gebrachten Porträts der Ehegatten in keinem bekannten Fall ursprünglich für einander konzipiert. Es wurde im Gegenteil insbesondere bei Friedrichs Porträts nicht einmal darauf geachtet, ob sich die Komposition für eine Pendanhängung eignet. In dem einzigen Beispiel, in dem ein Porträtpaar aufeinander Bezug nimmt, geschieht es rein durch farbliche Gestaltung.

Als Hauptgrund für diese wenig ausgeprägte Nutzung von Pendantporträts muss ebenfalls Friedrichs Desinteresse am eigenen Bildnis angesehen werden. Aber auch die schwierige, persönliche Beziehung zwischen Friedrich und Elisabeth Christine sowie ihre relative Bedeutungslosigkeit für die Politik Brandenburg-Preußens bieten hier eine wahrscheinliche Erklärung.

1.6 Resümee

Die Porträts der ausgewählten Fürstenpaare wurden durch verschiedenste Einflüsse der wechsellvollen Epoche des 18. Jahrhunderts, beginnend im Absolutismus und endend in der Aufklärung, geprägt und bestätigen in ihrer Gestaltung und Entwicklung die am Eingang der Untersuchung vorgenommene Darstellung der verschiedenen Porträtgruppen sowie deren Wandel.¹¹⁸⁷

Im Einzelnen finden sich die Konventionen, die Tradition des jeweiligen Herrscherhauses, die Persönlichkeiten der Fürsten und Fürstinnen, ihr sich wandelndes Selbstverständnis sowie die verschiedenen politischen Umwälzungen und jeweils aktuellen Ziele als Einfluss nehmende Aspekte.

Dabei gehen alle hier untersuchten Herrscher bei der Nutzung des Mediums Porträt überaus kalkuliert vor, indem sie ihre programmatischen Absichten formulieren und mal subtil, mal offen in die Gestaltung der Werke einbinden lassen.

¹¹⁸⁷ vgl. Kap. I. Erscheinungsformen des Porträts: Definitionen und Entwicklungen im 18. Jahrhundert.

In diesem Rahmen bleiben die in klassischer Weise gefertigten Werke aus der Gruppe der Herrscherporträts über die gesamten betrachteten Regierungszeiten von einer überaus konservativen Kontinuität bestimmt. Alle Fürstenpaare halten an den einmal für sie, oftmals bereits in der Thronfolgezeit gefundenen Kompositionen ebenso fest wie an den dafür verantwortlich zeichnenden Malern. Selbst die nachfolgenden Künstler schaffen in keinem der untersuchten Beispiele kompositorisch wirklich neue Konzepte, so dass sich die Herrscherporträts grundsätzlich durch große Wiedererkennbarkeit und gestalterische Kontinuität auszeichnen. Die heute schematisch erscheinenden Kompositionen müssen demzufolge als Qualitätsmerkmal betrachtet und bewertet werden.¹¹⁸⁸

Diese traditionsorientierte, offizielle Porträtmalerei zeigt für Karl Albrecht und Maria Amalia überhaupt keine, für die anderen Herrscher erst nach und nach und nur parallel zu der konventionellen Produktion, Brüche. Diese begründen sich in dem deutlich feststellbaren Bestreben, durch die Einführung von Elementen des Adels- und schließlich des Bürgerporträts, eine realitätsnähere, persönlichere Prägung im Sinne des sich wandelnden Zeitgeistes und damit des Selbstverständnisses der Herrscher zu erhalten.

Neben der Produktion von offiziellen Porträts ist die variantenreichste Bildnismalerei eindeutig am Münchner Hof zu finden. Hier zeigt sich neben den obligatorischen repräsentativen Feldherren-, Reiter- und Staatsporträts eine ausgeprägte Nutzung von sowohl klassischen Adels-, als auch Jagd- und Rokokoporträts. Sämtliche, durch das Medium Bildnis transportierbare und als wünschenswert empfundene Facetten eines Herrschers werden hier vorgeführt.

Im Gegensatz dazu wird in Dresden und Berlin hauptsächlich das dem Pflichtrepertoire eines Herrschers entsprechende repräsentative Bildnis in Form von Feldherren-, Reiter- und Staatsporträt ausgeführt. Veränderungen treten hier lediglich innerhalb dieser Porträttypen auf, während in München darüber hinaus eine deutliche Verwischung der Typusgrenzen zu erkennen ist.

Somit wird die „Konsequenz der porträttheoretischen Forderungen“ zwar überall ab den Fünfzigerjahren des 18. Jahrhunderts

¹¹⁸⁸ Vgl. auch die Ergebnisse der Untersuchung Schmitt-Vorsters zur Porträtmalerei Maria Theresias (2006, S. 10.).

wahrgenommen, doch überaus unterschiedlich vielschichtig und in abweichendem Maß umgesetzt.¹¹⁸⁹ Sie führt schließlich, wenn auch unterschiedlich schnell, zu einer allgemein zu konstatierenden Angleichung der verschiedenen Gruppen von Herrscher-, Adels- und Bürgerporträt.

2. Die Künstler und ihre fürstliche Porträtmalerei

Obwohl die fürstliche Porträtmalerei in allen Fällen lediglich einen Ausschnitt aus dem Oeuvre zeigt und jeder der betrachteten Künstler zahlreiche weitere Werke geschaffen hat, wie etwa Wand- und Deckenmalereien, Historien- und Altarbilder aber auch Miniaturen und Kupferstiche, können klare Merkmale aus den Porträts herausgearbeitet werden, die einen direkten Vergleich der künstlerischen Eigenheiten ermöglichen.

Das gesamte Gebiet des fürstlichen Porträts an sich bildet eine in sich geschlossene, thematische und systematische Einheit. Innerhalb dieser Einheit können anhand der bisherigen Untersuchungsergebnisse zu den jeweiligen Künstlern und vor dem Hintergrund der Kriterien der einzelnen Porträttypen, im Folgenden hofübergreifend die verschiedenen künstlerischen Leistungen einander gegenübergestellt werden.

Für diesen Vergleich müssen in erster Linie die Voraussetzungen für das fürstliche Porträtschaffen der für die Höfe maßgeblichen Maler Silvestre, Pesne und Desmarées betrachtet werden, bilden ihre Leistungen doch die Grundlage für den Großteil der betrachteten Werke. Erst auf dieser Basis ist der Vergleich ihrer künstlerischen Charakteristika, Leistungen und Entwicklungen auf den verschiedenen Gebieten des fürstlichen Porträts sinnvoll – auch mit Blick auf die weiteren betrachteten Maler. Vor diesem Hintergrund ist schließlich eine Einschätzung der Bedeutung von Silvestre, Pesne und Desmarées für das fürstliche Bildnis im Heiligen Römischen Reich des 18. Jahrhunderts möglich.

2.1 Voraussetzungen

Für jeden der Höfe konnte in der Untersuchung ein Maler benannt werden, dessen Kunst das höfische Porträt und oftmals auch andere an

¹¹⁸⁹ Ebenda, S. 15f.

einem fürstlichen Hof erforderliche Gebiete der Malerei über viele Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinweg prägt und dessen Einfluss und Erbe sowohl bei Zeitgenossen als auch noch lange Zeit nach seinem Tod in den Werken seiner Nachfolger zu dokumentieren ist. Antoine Pesne, Louis de Silvestre und Georges Desmarées stellen für die hier untersuchten Herrscherpaare die maßgebenden Porträtisten dar.

Dabei zeigen sich in den Biografien der drei Hofmaler erstaunliche Gemeinsamkeiten. Zwar sind Silvestre und Pesne Franzosen, Desmarées Schwede, doch erfahren sie alle einen durchaus vergleichbaren Werdegang mit einer Ausbildung im und Beeinflussung durch den europäischen Porträtstil, der, ausgehend vom Bildnis Ludwigs XIV., maßgeblich für nahezu alle Fürstenhöfe Europas wird. Die Fürsten des beginnenden 18. Jahrhunderts sind bemüht, „sich mit der Bestallung eigener Hofmaler das Air absolutistischen Glanzes zu geben“¹¹⁹⁰ und mit ausländischen Malern die gewünschte künstlerische Qualität und den zeitgemäßen Stil an den eigenen Hof zu holen.¹¹⁹¹

Dem auf diese Weise Verbreitung findenden höfischen Porträtstil wird zu der Zeit, als Pesnes, Silvestres und Desmarées mit ihren Werken beginnen, in die Öffentlichkeit zu drängen, in entscheidender Weise von Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière Ausdruck verliehen.¹¹⁹² Von den großen Vorbildern in vergleichbarem und ausschlaggebendem Maß beeinflusst, tragen die drei Maler ihn an die Höfe in Dresden, Berlin und München, an denen sie den Großteil ihrer Wirkenszeit – auch aufgrund ihrer vergleichbar festen sozialen und gesellschaftlichen Bindungen – verbringen.

Im Zuge der weiteren Entwicklungen ist es dann vorrangig ihre Aufgabe, gemäß ihrer Positionen als erste Hofporträtisten, die verschiedenen mit der Zeit aufkommenden Neuerungen ins höfische Porträt zu integrieren und dieses somit auf der Höhe der Zeit zu halten. Alle drei Hofmaler besitzen die hierfür unabdingbaren Fähigkeiten,

¹¹⁹⁰ Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 15.

¹¹⁹¹ Marx, Barocke Porträtmalerei in Dresden, 1997, S. 278.

¹¹⁹² Kanz, 1993, S. 68.

verschiedene Einflüsse zu verarbeiten und in ihrer Kunst Gestalt zu verleihen.¹¹⁹³

Neben Ausbildung und Aufgeschlossenheit fordern fürstliche Auftraggeber von ihren Hofporträtisten ein Höchstmaß an Anpassungsfähigkeit hinsichtlich der eigenen Wünsche. Wie in der Untersuchung deutlich wurde, unterliegt das Herrscherporträt nämlich nicht allein zeitgeistlichen, modischen und typologischen Forderungen, sondern auch in großem Maße politischen Zwängen und persönlichen Wünschen des jeweiligen Herrschers. Durch die eigene Persönlichkeit beeinflusst und das Zeremoniell und die jeweilige politische Situation an einen ausgeklügelten und vielschichtigen Apparat von Regeln gebunden, erscheinen die Vorstellungen von und die Forderungen an das angemessene Auftreten und die Darstellung eines Herrschers überaus komplex. So findet der Maler „schon halb ein Kunstwerk vor sich, bevor er mit dem seinigen beginnt. [...] Maler vom Range eines Rigaud und Silvestre und Pesne, [...] verdanken dem Tapezierer, dem Schneider, dem Perückenmacher eine gar nicht zu unterschätzende Mithilfe“¹¹⁹⁴ aber gleichzeitig auch Beschränkung ihrer künstlerischen Arbeit.¹¹⁹⁵ So wird beispielsweise eine realistische Psychologisierung weder gefordert, noch kann sie akzeptiert werden, wenn sie nicht der vorgegebenen herrscherlichen Propaganda entspricht.¹¹⁹⁶

Die Fähigkeit, diese Beschränkungen zu akzeptieren und die verschiedenen Forderungen angemessen umzusetzen, stellt eine weitere entscheidende Voraussetzung für den zeitgenössischen Auftraggeber bei der Anstellung eines Hofporträtisten dar. Sie steht hinsichtlich ihrer Bedeutung sogar noch vor dem eigentlichen malerischen Können des Künstlers. Einen Beleg hierfür liefern unter anderem die zahlreichen vorgestellten Beispiele, in denen Werke von minderer malerischer Qualität aber erfolgreicher Umsetzung der Forderungen Aufstellung sogar an zum Teil überaus bedeutsamen Orten finden.¹¹⁹⁷

¹¹⁹³ vgl. dazu auch Heremarck, 1933, S. 86.; Marx, 1975, S. 34.; Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 23.

¹¹⁹⁴ Leisching, 1906, S. 8f.

¹¹⁹⁵ Vgl. dazu auch Ehalt, 1980, S. 111ff.

¹¹⁹⁶ Poensgen, *Gesamtschau*, 1958, S. 28f. Vgl. dazu auch Börsch-Supan, 1966, S. 13.

¹¹⁹⁷ Vgl. u. a. für Desmarées die Werkstattrepliken des Kaiser- und Kaiserinnenporträts (Abb. II.2.46; II.2.29), die im ersten Vorzimmer des Kurfürstinnenappartements auf Schloss

Somit bilden die Ausbildung im internationalen höfischen Porträtstil, die Fähigkeiten zur Aufnahme neuer Einflüsse in die eigene Kunst sowie die sinn- und wirkungsvolle Umsetzung der individuellen Forderungen des Herrschers die Grundlagen für eine dauerhafte Anstellung bei Hofe. Desmarées, Silvestre und Pesne sind während ihrer gesamten Wirkenszeit überaus erfolgreich und zeigen sich diesen, an sie gestellten Anforderungen gewachsen. Mehr noch, sie sind in der Lage unter Zuhilfenahme einer großen Mitarbeiterschaft immense Auftragsmengen zu bewältigen. Diese Vorgehensweise führt zwangsläufig zu einer oftmals qualitativ geringen, schematischen Produktion, die bis heute mit dem Namen des jeweiligen Künstlers verbunden wird und sich auf diese Weise ungerechtfertigt auf das Urteil zur künstlerischen Qualität der drei Maler selbst auswirkt.¹¹⁹⁸

2.2 Die künstlerischen Charakteristika

So vergleichbar die drei Hofmaler jedoch im Hinblick auf ihr Wirken für ihre herrschaftlichen Auftraggeber erscheinen, so unterschiedlich präsentieren sich ihre künstlerischen Fähigkeiten und Eigenheiten. Von der Umsetzung der oben benannten Forderungen entkleidet, verbleiben sowohl hinsichtlich Stil und Vorlieben als auch bezüglich Qualitäten überaus unterschiedliche Talente.

Das Raumkonzept

So wird im Hinblick auf das räumliche Konzept in großformatigen, ganzfigurigen Staatsporträts deutlich, dass Silvestre vornehmlich Fantasiegemächer darstellt (vgl. Abb. II.1.23, II.1.39, II.1.44, II.1.47), die sich mit ihrer prachtvollen Architektur und ihrer Weitläufigkeit nicht bei Pesne und nur sehr vereinzelt bei Desmarées wiederfinden (vgl. Abb. II.2.29, II.2.67, II.2.78). Gleichzeitig strukturiert er seine Innenräume deutlich, nutzt Lichtführung und Farbigekeit für eine klare, realitätsnahe Wirkung. Die von ihm bevorzugte Raumauffassung wird in ihrer

Nymphenburg aufbewahrt werden. Für Anton Pesne vgl. das letzte Kurprinzenporträt Friedrichs II. (Abb. II.3.18), für Franke vgl. das Königsporträt vor dem Janustempel (Abb. II.3.31) und für Silvestre das ganzfigurige Kurprinzenporträt Augusts III. (Abb. II.1.07) beziehungsweise sein Königinnenbildnis Maria Josephas (Abb. II.1.42), für Mengs vgl. das frühe Porträt Augusts III. (Abb. II.1.37).

¹¹⁹⁸ Vgl. dazu auch Colombier, 1958, S. 38.

Großartigkeit selbst darstellungswürdig und damit zu einem überaus selbstständigen Attribut repräsentativen Charakters.

Im Gegensatz dazu zeigt sich bei Desmarées und insbesondere bei Pesne eine stärker untergeordnete, additive Raumauffassung. So verwenden sie für ihre Staatsporträts bevorzugt kleinere Räume, die unklar in ihrem Aufbau und mithilfe der Ausstattung eng, manchmal geradezu gedrängt um die Figur des Dargestellten begrenzt sind (vgl. Abb. II.2.58, II.2.65, II.2.86, II.3.48). Diese stehen oder sitzen oft vor weitestgehend undefinierten Hintergründen, aus denen architektonisch gegliederte Wände nur schemenhaft hervortreten. Hinsichtlich Pesnes Feldherrenbildnisse zeigt sich Entsprechendes (vgl. Abb. II.3.26). Seine Darstellungen im Freien finden vor einem wenig ausgestalteten Hintergrund statt, wo vage soldatische Gefechte und Vegetation zu erkennen sind.

Insgesamt resultiert aus Desmarées' und Pesnes Vorgehensweise der Verlust des Raumes als eigenständiges, bedeutungsimmanentes Motiv. Die mit dem dargestellten Herrscher assoziierte Großartigkeit findet im Raumeindruck keine Entsprechung mehr. Gleichzeitig führt dies jedoch auch zu einer verstärkten Hervorhebung der Person des Porträtierten an sich, von dessen Betrachtung kaum mehr Ablenkung erfolgt. Daher kann das Konzept des additiven, untergeordneten Raumes als ein erster Schritt zur Individualisierung des Herrscherporträts betrachtet werden.

Bei der Untersuchung der weniger großformatigen Porträts, bei denen von vornherein eine Reduzierung des Raumes um den meist in Dreiviertelfigur Dargestellten vorgesehen ist, findet sich bei allen drei Malern dieselbe Vorgehensweise wie sie Pesne und Desmarées im großformatigen, ganzfigurigen Bereich bevorzugen (vgl. Abb. II.1.16, II.1.40, II.2.55, II.2.62, II.2.82, II.3.43, II.3.45).

Somit kann für Silvestre die größte Variationsbreite im Hinblick auf das Raumkonzept konstatiert werden. Entsprechend des in Auftrag gegebenen Porträts nutzt er sowohl das Konzept der untergeordneten, additiven als auch der eigenständigen, fantastischen Raumdarstellung zur feineren Differenzierung der repräsentativen Wirkung.

Bemerkenswert ist zudem, dass der Raum als solcher nur überaus selten und nur von Silvestre und Desmarées auf eine scheinbar reale Situation hin konzipiert wird, das heißt architektonisch möglich erscheint

und damit einen tatsächlich existierenden Raum suggeriert (vgl. Abb. II.2.57, II.1.24). Ein Vorgehen, welches die Authentizität der dargestellten Szenerie enorm steigert.

Der Einsatz von Licht und Farbe

Auch bezüglich des Einsatzes von Licht und Farbe sowie der Gestaltung der Stoffe zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen den drei Hofporträtisten.

Zwar sind sie alle in der Lage, mithilfe von Licht, Farbe und Pinselduktus, die darzustellenden Materialien genau und effektiv zu charakterisieren. Doch zeigt sich, dass Silvestre insgesamt stärker als Pesne und Desmarées noch dem klassischen Spätbarock verpflichtet ist.¹¹⁹⁹ So ist er, wie schon im Raumkonzept erkennbar, stets darum bemüht, seine Porträts mithilfe einer eindeutigen Lichtführung und einer klaren Lokalfarbigkeit aufzubauen sowie die einzelnen Bestandteile eindeutig zu einander ins Verhältnis zu setzen. Zusätzlich arbeitet er mit klar gezeichneten und modellierten Figuren.¹²⁰⁰ Seine Malweise ist toniger, die Farbpalette reduzierter als bei Pesne und Desmarées. Tiefen erzeugt er eher durch Komposition als durch Hell-Dunkel-Gebrauch.

Dagegen finden sich bei Pesne und Desmarées Porträtbeispiele, in denen sie nicht nur den Raum unbestimmt lassen, um die Dargestellten hervorzuheben, sondern sich darüber hinaus hierzu auch einer diffusen Lichtführung bedienen. Mithilfe von unklaren Farbstrukturen, weichen Kontrasten und einem freien, locker aufgesetzten Pinselduktus sowie lebendigem, harmonischem Farbeinsatz werden geradezu impressionistische Atmosphären erzeugt (vgl. Abb. II.2.42, II.3.51).¹²⁰¹ Desmarées geht in dieser Hinsicht am weitesten, indem er sich zusätzlich mithilfe andersfarbiger Schatten- und Höhenpartien die bevorzugt ungemusterten Stoffe und Farben der Kleidung verunklärt.¹²⁰² Darüber hinaus unterscheidet ihn von Pesne ein bewegter, manchmal gar dramatischer Umgang mit dargestellten Stoffen, wobei er insbesondere

¹¹⁹⁹ Vgl. dazu auch Hernmarck, 1933, S. 81.

¹²⁰⁰ Vgl. dazu auch Marx, 1975, S. 33.

¹²⁰¹ Zu Desmarées vgl. auch Hernmarck, 1933, S. 82. und Koch, 1991, S. 144. sowie Ders., 1992, S. 2720.

Zu Pesne vgl. auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 22.

¹²⁰² Vgl. dazu auch Liebsch, 2009, S. 166.

die Draperien instrumentalisiert, um dem Porträt eine größere Lebendigkeit und Dynamik zu verleihen (vgl. Abb. II.2.27, II.2.52, II.2.92).

Der Ausdruck von Gesten, Gesicht und Haltung

Hinsichtlich der Fähigkeiten, perspektivisch korrekt zu arbeiten, Lebendigkeit zu vermitteln sowie Gesten und Haltungen ausdrucksstark zu gestalten, zeigen sich ebenfalls sowohl Gemeinsamkeiten als auch deutliche Unterschiede in den Fähigkeiten der drei Maler.

So können für alle drei Künstler Porträtbeispiele angeführt werden, in denen die perspektivischen Verkürzungen zu Schwierigkeiten geführt haben (vgl. Abb. II.1.39, II.1.42, II.2.24, II.3.18).

Gleichzeitig kann konstatiert werden, dass es allen drei Hofmalern gelingt, elegante Haltungen, stolze Würde und Herrschaftlichkeit ebenso wie zierliche, kapriziöse Gesten der Hände vorzuführen sowie Energie und Tatkraft zu vermitteln. Doch zeigen sich bei Silvestre im Gegensatz zu Desmarées und Pesne deutliche Schwierigkeiten im Hinblick auf einen lebendigen, wachen Ausdruck des Blickes, der bei ihm oftmals ausdruckslos und leer verbleibt (vgl. Abb. II.1.01, II.1.07, II.1.23, II.1.42).

Der Umsetzung einer lebensnahen Wirkung steht in den Porträts aller drei Künstler die traditionelle Idealisierung im Herrscherporträt entgegen, die dementsprechend auch in den meisten Werken festzustellen ist. Dass sie in den Fürstinnenbildnissen von Desmarées und Silvestre oftmals zu Gunsten der genealogischen Deutlichkeit zurücktritt, ist politisch motiviert und darf nicht als Entwicklungsschritt zum individuellen Aufklärungsporträt oder gar als vom Künstler ausgehend missverstanden werden (vgl. Abb. II.2.46, II.1.39).

Die Umsetzung der allgemeinen Entwicklung des fürstlichen Porträts

Betrachtet man die Entwicklung, die, vom Typus des Staatsporträts ausgehend, eine immer stärkere Fokussierung des Dargestellten, von Prunk und Dekorament entkleidet, zum Ziel hat, so ist diese bei allen drei Malern, wenn auch in unterschiedlicher Weise, festzustellen.

Wie gezeigt wurde, nutzt Desmarées für die Umsetzung dieser Ziele zunächst die ganze, in München gepflegte Bandbreite der fürstlichen

Porträtmalerei, indem er Elemente des Adels-, beziehungsweise des Jagdporträts, mit solchen des Staatsporträts verknüpft ohne gleichzeitig bereits auf traditionelle Standeszeichen oder einen prachtvollen Einsatz von Farbe zu verzichten (vgl. Abb. II.2.71, II.2.78, II.2.92). Allen solchen Porträts ist eine nicht zu leugnende Unklarheit in ihrer Wirkung zu Eigen, da sie weder in repräsentativer noch in privat-persönlicher Hinsicht eindeutige Aussagen transportieren. Gleichzeitig werden in ihnen jedoch auch die Dargestellten wirkungsvoll und überzeugend mit ihren tatsächlichen Vorlieben verknüpft, wie der Jagd oder dem morgendlichen Trinken einer Tasse Kakao mit den geliebten Hunden. In dieser Hinsicht kann von einem gelungenen ersten Schritt zur Personalisierung des Herrscherporträts gesprochen werden.

Im Laufe der Entwicklung wandelt sich jedoch, wohl auch unter Zuhilfenahme des bei Kupetzki Gelernten,¹²⁰³ die Auffassung des Dargestellten in Desmarées' Herrscherporträts. Schließlich fertigt er durch Reduzierung des Ambientes und Anpassungen der Lichtführung sowie der Farbwahl überaus schlichte, allein die Person des Dargestellten fokussierende Bildnisse, die, meist als Brustbild geschaffen, völlig ohne Standesmerkmale aber auch ohne Verweis auf tatsächliche individuelle Vorlieben auskommen (vgl. Abb. II.2.95, II.2.77).

In Berlin bemüht sich auch Pesne darum, mit seinen Werken der allgemeinen Entwicklung zu folgen. Für die Herrscherporträts bedeutet das insbesondere eine allgemein schlichtere Darstellung, in der beispielsweise auf Uniformschmuck verzichtet wird (vgl. Abb. II.3.25). Speziell für die Wiedergabe der Fürstin zeigt sich wie auch bei Desmarées der Versuch, Elemente des Adelsporträts und der aktuellen Mode mit solchen des Staatsporträts zu verbinden (vgl. Abb. II.3.51), wobei Pesne jedoch nicht so weit geht wie der Münchner Hofmaler. Seine Verknüpfung bleibt eine subtile Einbindung von Elementen des Staatsporträts ins typologisch eindeutige private Adelsbildnis.

Ein darüber hinaus gehender Entwicklungsschritt findet sich bei Pesne aufgrund seines Todes 1757 nicht mehr. Diesen vollzieht auch sein Nachfolger Charles-Amedée-Philippe Vanloo nicht. Stattdessen bleibt dieser stark an seinem Vorgänger orientiert. Erst Joachim Martin Falbe

¹²⁰³ Hernmarck, 1933, S. 81.

mit seiner Vereinfachung sowohl im Schmuckreichtum als auch in der Farbvielfalt (vgl. Abb. II.3.52), Johann Heinrich Christoph Franke mit einem Verzicht auf Idealisierung (vgl. Abb. II.3.31) sowie Christian Friedrich Reinhold Lisiewski und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein mit einer zusätzlichen Reduktion des Formats und einer Fokussierung auf die von Propaganda entkleideten Personen der Dargestellten (vgl. Abb. II.3.36, II.3.53) zeigen neue Wege auf.

In Dresden präsentieren sich auch in den Werken Silvestres verschiedene Aspekte, die der allgemeinen Entwicklung Rechnung tragen. So sind sowohl hinsichtlich der Schrittstellung spielerische als auch bezüglich der Garderobe schlichtere Elemente in Staatsporträts des Herrscherpaares festzustellen (vgl. Abb. II.1.33, II.1.48).

Doch auch Silvestre beendet damit seine Entwicklung. Durch die Rückkehr nach Paris ist es auch in Sachsen anderen Malern überlassen, die Porträts der Herrscher endgültig in eine neue Zeit zu führen. Hier kommt, wie die Untersuchung gezeigt hat, Anton Raphael Mengs, Silvestres Nachfolger in der Position als erster Hofmaler, insbesondere mit seinen Fürstinnenbildnissen eine wichtige Rolle zu (vgl. Abb. II.1.50). Indem er den traditionellen Typus des Staatsporträts mit einem völligen Verzicht auf Idealisierung der Physiognomie und einer verstärkten Fokussierung der Persönlichkeit der Königin verbindet, gelingt ihm eine überaus individuelle, wenn auch immer noch klassisch repräsentative Darstellung.

2.3 Die Bedeutung von Antoine Pesne, Georges Desmarées und Louis de Silvestre als Hofporträtisten ihrer Zeit

Die vergleichende Untersuchung hat deutlich gemacht, dass sowohl Pesnes und Silvestres als auch Desmarées' Schaffen grundlegend durch die Forderungen ihrer Auftraggeber geprägt ist. Die ihnen eigenen künstlerischen Charakteristika offenbaren sich oftmals erst bei genauer Analyse und im Vergleich mit den Werken ihrer Zeitgenossen. Keiner von ihnen kann daher als besonders innovativer Geist bezeichnet werden, insbesondere nicht in Bezug auf die Komposition.¹²⁰⁴ Die von ihnen verwendeten Porträtschemata sind zu ihrer Zeit Allgemeingut und werden ihnen durch Vorgänger wie Rigaud, Largillière oder Vivien vermittelt.

¹²⁰⁴ Vgl. dazu auch Colombier, 1958, S. 34. und Koch, 1997, S. 2757.

Ihre Fähigkeit, den verschiedenen Strömungen im 18. Jahrhundert folgen und ihre Kunst den Wünschen der Auftraggeber unterordnen zu können ohne an malerischer Qualität einzubüßen, ist es jedoch, die sie über viele Jahrzehnte zu den herausragenden Porträtisten in Brandenburg-Preußen, Sachsen-Polen und Bayern werden lässt. Als die wandelbaren Porträtisten, die allen Wünschen der Zeit offen gegenüberstehen, sind sie hervorragende Vertreter einer Zeit, in der Kostüm und Arrangement, das Stoffliche der schillernden Gewänder und der kostbaren Spitzen wichtiger sind als Charakteristik und Psychologisierung.¹²⁰⁵

Die Achtung, die sie von ihren Fürsten erfahren, manifestiert sich dabei auf vielfache Weise. So ist sie ebenso sehr in ihrer langen Anstellungszeit als erste Hofporträtisten mit den verschiedenen Regierungswechseln zu sehen, als auch beispielsweise in Silvestres Nobilitierung. Für Pesne hat sich mit dem Gedicht Friedrichs II. auf seine Kunst ein weiterer außergewöhnlicher Beweis der fürstlichen Gunst erhalten. Für Desmarées sprechen nicht zuletzt die unkonventionell schnelle Anstellung und Bestätigung als kurfürstlicher Hofmaler.

Ogleich sie als Künstler von Herrscherporträts die Entwicklungen im 18. Jahrhundert nicht selbst anstoßen, bestimmen sie diese doch mit, indem sie ihnen jeder für sich auf gelungene und oftmals höchst qualitätvolle Weise Ausdruck verleihen. Gerade als erste Porträtisten ihrer Höfe findet ihre Kunst zudem weite Verbreitung und gewinnt so zusätzlich an Bedeutung. Daher kann es nicht genügen, sie als instrumentalisierte Bildgeber bedeutender Machthaber wertzuschätzen.

So zeichnen Silvestre als hervorragender Vertreter des klassischen barocken Paradestils im repräsentativen Bildnis eine korrekte Zeichnung, ein klarer Bildaufbau und ein höchst differenzierter Umgang mit dem Konzept des Raumes aus.¹²⁰⁶ Dagegen ist Desmarées in der für ihn glücklichen Ausgangslage, Herrscherporträts jedweden Typus' schaffen zu dürfen und somit auf dem Gebiet des eher privaten Bildnisses entsprechend seiner künstlerischen Talente brillieren zu können. Mit einem geradezu impressionistischen Pinselstrich und einer ebensolchen Farbauffassung gilt er zu Recht als der größte „Meister des süddeutschen

¹²⁰⁵ Vgl. dazu auch Balet und Gerhard, 1979, S. 169f. und Börsch-Supan, *Der Maler Antoine Pesne*, 1986, S. 7.

¹²⁰⁶ Vgl. dazu auch Marx, 1975, S. 33. sowie Ders., 1995, S. 176.

Rokokoporträts“. ¹²⁰⁷ Demgegenüber muss Antoine Pesnes Fähigkeit, durch methodischen, strukturierenden Einsatz von Farbe und Raum nicht nur lebensnahe Darstellungen, sondern insbesondere die subtile Betonung des Dargestellten hervorbringen zu können, besonders hervorgehoben werden. ¹²⁰⁸

Sie alle drei erleben im Laufe ihrer langen Schaffenszeit eine der größten Umwälzungen im Selbstverständnis und Miteinander der einzelnen sozialen Schichten. Durch ihre Tätigkeit für die verschiedenen Herrscher werden sie und ihre Werke zu unmittelbaren Zeugen der umwälzenden Entwicklung vom absolutistischen Barock mit seinem repräsentativen Standesporträt hin zum bürgerlichen Realismus und seinem unkonventionellen Individualbildnis mit der in mancher Hinsicht dazwischen vermittelnden Erscheinung des Rokoko.

¹²⁰⁷ Vgl. dazu auch Hernmarck, 1933, S. 129f., 152. und Feulner, 1923, S. 72. sowie Koch, 1991, S. 144.

¹²⁰⁸ Vgl. dazu auch Poensgen, Gesamtschau, 1958, S. 26. und Michaelis, 2003, S. 26.

Schlusswort

Die Untersuchung der „Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts – Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen zwischen Absolutismus und Aufklärung“ hat zu vielfältigen Erkenntnissen geführt. Gleichzeitig konnte festgestellt werden, dass Raum für eine weitere Erforschung der Materie und insbesondere der Gesamtzusammenhänge besteht. Hierfür konnte eine Basis geschaffen werden, auf die zukünftige Recherchen sowohl systematisch als auch inhaltlich aufbauen können.

Auf der Grundlage der Charakteristika der verschiedenen Porträttypen, die im Kapitel zu den Definitionen und Entwicklungen festgestellt wurden, sowie unter Zuhilfenahme von Erkenntnissen aus unterschiedlichsten Bereichen, wie Heraldik, Botanik, Textil-, Waffen- oder Ordenskunde, wurden bei der Betrachtung der Bildnisse und dem anschließenden Vergleich der Porträtmalerei der verschiedenen Herrscherpaare zahlreiche Einfluss nehmende Aspekte deutlich.

Einige dieser Aspekte sind allgemeiner Natur, wie der Zeitgeist, die Grundzüge der aktuellen Mode und die vorgegebenen typologischen Charakteristika der einzelnen Porträts, die historisch und aus theoretischen Überlegungen heraus verbindlich für das fürstliche Porträt des 18. Jahrhunderts sind.

Daneben zeigen sich Einflüsse, welche sich stärker an den persönlichen Vorlieben des Herrschers, den künstlerischen Charakteristika des Malers sowie regionaler und dynastischer Unterschiede hinsichtlich Traditionen und Konventionen sowie modischen Variationen orientieren.

Während die allgemeinen Einflüsse in sämtlichen gezeigten Werken nachgewiesen werden konnten und diese somit als kongruente Gruppe einen, manifestieren sich mithilfe der weiteren Aspekte immer wieder bedeutsame Unterschiede im Umgang der Fürsten mit dem eigenen Konterfei sowie der künstlerischen Umsetzung. Die hier dargestellten Erkenntnisse führen zu einer genaueren Vorstellung von der fürstlichen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts und damit nicht zuletzt auch zu einem präziseren Bild von den verschiedenen Herrschern, Fürstinnen und Künstlern.

Im Zuge der Untersuchung wurde allerdings auch deutlich, wie ungleichmäßig, lückenhaft und sogar irreführend oft noch das Gesamtbild der bisherigen Erkenntnisse der Forschung und wie groß der Bedarf sowohl an Grundlagenforschung wie an Überblicksarbeiten ist. Dabei können die noch bestehenden Unzulänglichkeiten kaum überraschen, wird doch die Erforschung dieses Bereichs auf unterschiedlichste Weise erschwert.

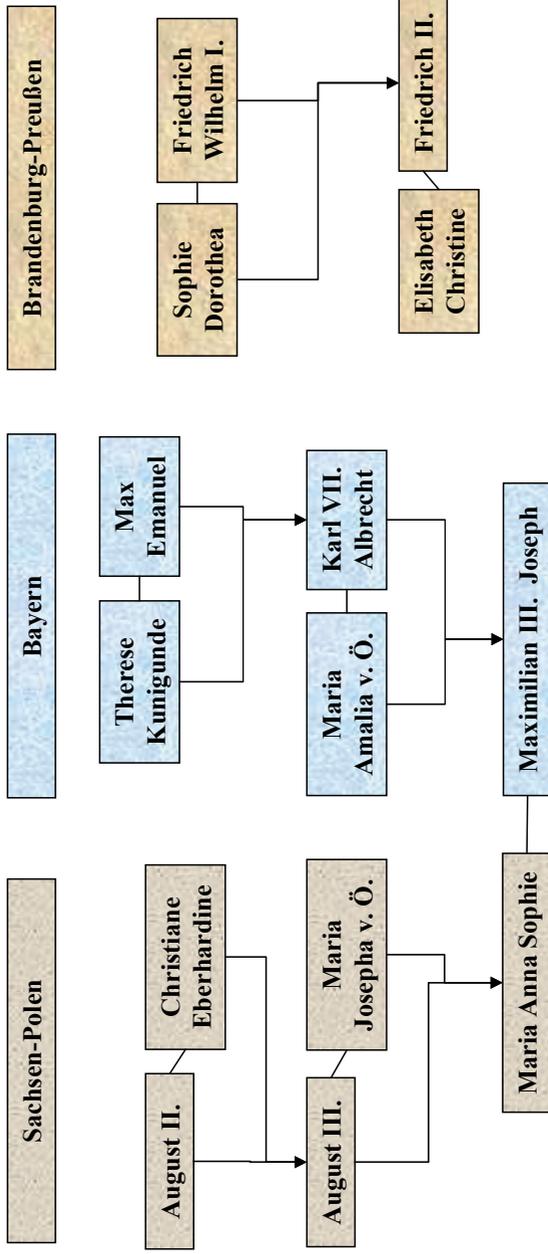
So ist schwerwiegenden Verlusten, zumeist aus dem Zweiten Weltkrieg zu begegnen. Für andere Bildnisse ist die weitere Ausstattung der Räume, für die sie gedacht waren, unbekannt oder zerstört, wodurch eventuelle motivische Zusammenhänge unwiederbringlich verunklärt sind. Oftmals sind Entstehungsdaten nur unzureichend überliefert oder historische Zusammenhänge nicht mehr zu rekonstruieren.

Gleichzeitig hat sich gezeigt, dass die Forschung immer wieder auch durch heutige für die Bildnisse Verantwortliche daran gehindert wird, sich umfangreich, objektiv, entsprechend des aktuellen Forschungsstands und vor Ort am Objekt selbst zu unterrichten. So bleiben eine kompetente, professionelle und respektvolle Zusammenarbeit, wie sie in Frankfurt, Dresden, Leipzig, Moritzburg oder mit dem Wittelsbacher Ausgleichsfonds selbstverständlich ist, Ausnahmen. Zudem sind die vielfältigen Forderungen in rechtlicher und finanzieller Hinsicht für Sichtungen von in Depots befindlichen Werken, für Abbildungen oder auch für eventuelle Publikationen kaum zu überblicken und oftmals auch nur schwer zu leisten. Dennoch habe ich mich im Rahmen dieser Arbeit bemüht, alle Verantwortlichen zwecks Erlangung von Bildrechten zu erreichen.

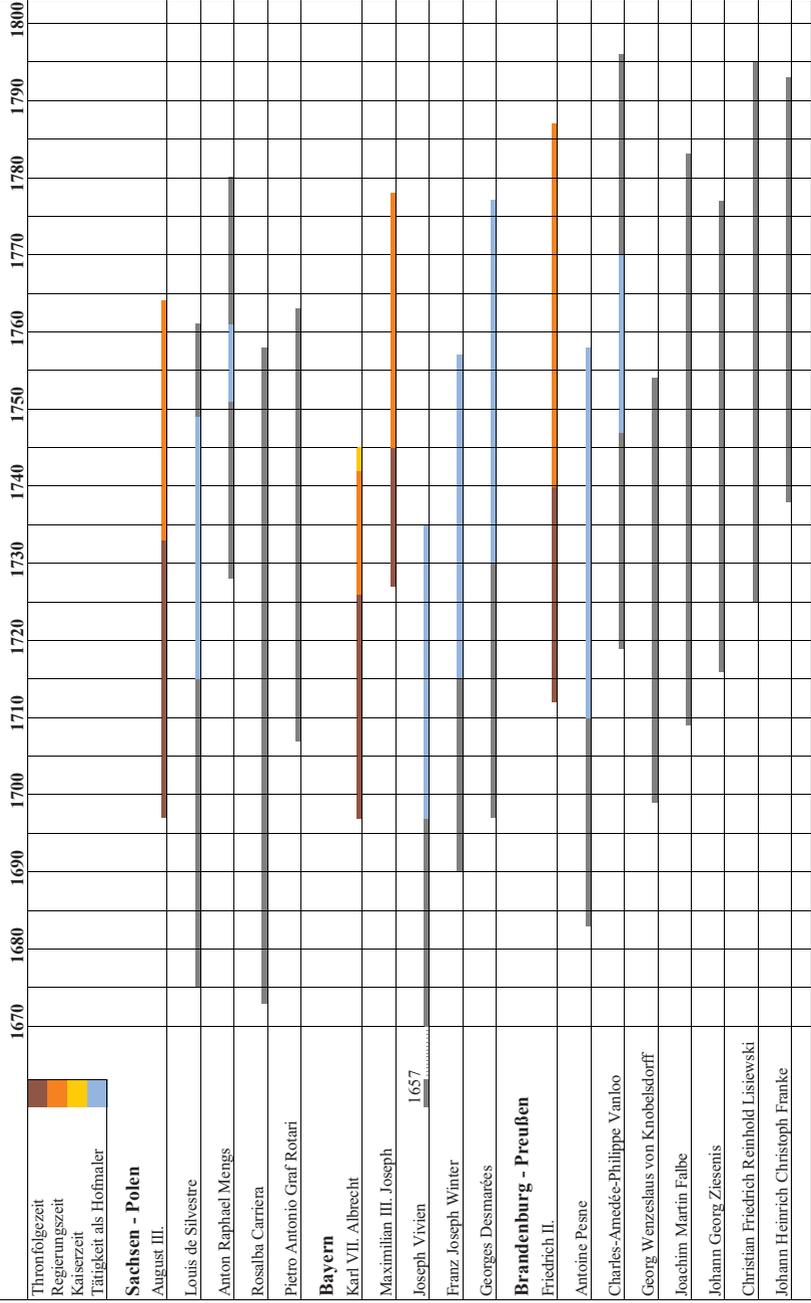
Abschließend bleibt für weitere Forschungen auf Gebiet des fürstlichen Porträts wünschenswert, dass überall eine effektive Zusammenarbeit zwischen einer objektiven Wissenschaft und den entscheidenden Stellen im musealen Bereich möglich gemacht wird, da dies die Voraussetzung für eine valide, aussagefähige und bedeutsame Kenntnis über die Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts darstellt.

Anlagen

Übersicht zentrale Persönlichkeiten



Übersicht Rahmendaten



Abkürzungen Institutionen

| | |
|---------------------|--|
| BSB München | Bayerische Staatsbibliothek, München |
| BStGS | Bayerische Staatsgemäldesammlungen |
| DHM | Deutsches Historisches Museum, Frankfurt am Main |
| Schlösserverwaltung | Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen |
| SPSG | Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg |
| WAF | Wittelsbacher Ausgleichsfonds |

Bibliografie

A

Adlersfeld-Ballestrem, Eufemia von: Elisabeth Christine, Königin von Preußen, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg. Das Lebensbild einer Verkannten. Berlin 1908

Ahrens, Kirsten-Brigitte: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Eine typologische und ikonographische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701. Diss. Münster 1988 (1990)

Arnold, Ulli: Vlies-Orden im Grünen Gewölbe. In: Dresdner Kunstblätter, 12 ³/₄, 1968, S. 50-57

Augsburgisches Monatliches Kunstblatt. II (1771). Zitiert nach Hernmarck, Georg Desmarées, 1933, S. 11, 63

B

Baader, Hannah: Kommentar zu André Félibien: Das Porträt eines Porträts. In: Porträt. Hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor. Berlin 1999

Baden, Torkel: Briefe über die Kunst von und an Christ. L. von Hagedorn. Leipzig 1797

Bäumel, Jutta: Der Kurhut und das sächsische Kurschwert. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 374-375

Bäumel, Jutta: Kurschwert. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 379

Balet, Leo und E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Hg. und eingeleitet von Gert Mattenklott. Dresden 1979

Bartoschek, Gerd (Bearb.): Antoine Pèsne 1683-1757: Ausstellung zum 300. Geburtstag vom Juni bis September 1983 im Neuen Palais und in den Römischen Bädern Potsdam – Sanssouci; von Oktober bis Dezember im

Märkischen Museum Berlin. Katalog hg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci 1983

Bartoschek, Gerd: Zur Malerei in Berlin zwischen 1650 und 1750. In: Kunst der Bachzeit. Museum der bildenden Künste Leipzig, Katalog. Leipzig 1985, S. 33-38

Bartoschek, Gerd: Die Königlichen Galerien in Sanssouci. Hg. von der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci durch Hans-Joachim Giersberg. Leipzig 1994

Bartoschek, Gerd: Antoine Pesne. Bildnis des Marchese Paolo Corbelli. Hg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und Kulturstiftung der Länder. Potsdam 1999

Bartoschek, Gerd: Knobelsdorff als Maler. In: „Zum Maler und zum großen Architekten geboren“. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 1699-1753. Ausstellung zum 300. Geburtstag. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg. Berlin-Brandenburg 1999, S. 53-58

Bartoschek, Gerd und Christoph Martin Vogtherr (Bearb.): Zerstört, Entführt, Verschollen: Die Verluste der preussischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde I. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2004

Bauer, Hermann: Rokokomalerei. Mittenwald 1980

Baumgart, Peter: Kronprinzenopposition. Friedrich und Friedrich Wilhelm I. In: Friedrich der Große in seiner Zeit. Hg. von Oswald Hauser. Köln, Wien 1987, S. 1-16

Baumgartner, Georg und Lorenz Seelig: Der Bayerische Hausritterorden vom Heiligen Georg 1729-1979. Ausstellung in der Residenz München 21.04-24.06.1979. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1979

Baumstark, Reinhold: Joseph Wenzel von Liechtenstein. Fürst und Diplomat des 18. Jahrhunderts. Vaduz 1990

Becker, Ingeborg (Bearb.): Französische Malerei von Watteau bis Renoir. Meisterwerke aus der Gemäldegalerie und Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin und anderen Sammlungen.

Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
1983/84

Berckenhagen, Ekhart: Einflüsse und Ausstrahlungen. In: Antoine Pèsne. Hg. von der Verwaltung der Ehemaligen Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin in Verbindung mit dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1958, S. 79-92

Berckenhagen, Ekhart: Werkkatalog. In: Antoine Pèsne. Hg. von der Verwaltung der Ehemaligen Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin in Verbindung mit dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1958, S. 93-222

Berckenhagen, Ekhart: Antoine Pesne. In: Weltkunst, München, Bd. 61.1991 (1991), S. 3536-3541

Beuchert, Marianne: Symbolik der Pflanzen. Frankfurt am Main 1995

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

Bielfeld, Jacob Friedrich Freiherr von: Letters of Baron Bielfeld ... containing original anecdotes of the Prussian court fort he last twenty years. London 1768

Birtsch, Günter: Friedrich der Große und die Aufklärung. In: Friedrich der Große in seiner Zeit. Hg. von Oswald Hauser. Köln, Wien 1987, S. 31-46

Bischoff, Cordula: Die handarbeitende Fürstin – zur Entstehung eines Typs des höfischen Privatporträts. In: Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen. Hg. von Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff. Kassel 2003, S. 245-271

Blaschke, Karlheinz: Der Fürstenzug zu Dresden. Leipzig, Jena, Berlin 1991

Boehn, Max von: Die Mode. Menschen und Moden im 18. Jahrhundert. München 1919

Boenisch, Georg: Clemens August. Der schillerndste Erzbischof seiner Zeit. Berlin 2000

Börsch-Supan, Helmut: Joseph Vivien als kurbayerischer Hofmaler. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XIV (1963), S. 129-212

- Börsch-Supan, Helmut:** Höfische Bildnisse des Spätbarock. Berlin 1966
- Börsch-Supan, Helmut:** Bemerkungen zu einem wiedergefundenen Bildnis Friedrichs des Großen von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. In: Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag. Hg. von Lucius Grisebach und Konrad Renger. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1977, S. 398-411
- Börsch-Supan, Helmut:** Die Kunst in Brandenburg-Preussen. Berlin 1980
- Börsch-Supan, Helmut:** Typen des Herrscherbildnisses in Brandenburg-Preußen vom Großen Kurfürsten bis Friedrich-Wilhelm I. In: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hg. von August Buck. 3 Bde., Hamburg 1981, Bd. 3, S. 395-410
- Börsch-Supan, Helmut:** Der Maler Antoine Pesne, Franzose und Preuße. Nürnberg 1986
- Börsch-Supan, Helmut:** Die Bildnisse des Königs. In: Friedrich der Große. Ausstellung anlässlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen. Berlin Geheimes Staatsarchiv Preuß. Kulturbesitz. Berlin 1986, S. XII-XIV
- Börsch-Supan, Helmut:** Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis. In: Friedrich der Große in seiner Zeit. Hg. von Oswald Hauser. Köln, Wien 1987, S. 255-270
- Börsch-Supan, Helmut (u. a.):** Friedrich der Große als Sammler von Gemälden. In: Friedrich der Große – Sammler und Mäzen. Hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern. Ausstellung der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 28.11.1992-28.02.1993. München 1992, S. 96-103
- Börsch-Supan, Helmut:** Zu einem bisher unbekanntem Bildnis Friedrichs des Großen von Antoine Pesne. In: Jahrbuch Stadtmuseum Berlin. Berlin 1995, S. 268-278
- Börsch-Supan, Helmut:** Auf Effekt bedacht: ein wiedergefundenes Selbstbildnis von Georg Desmarées. In: Weltkunst, München, Bd. 65.1995 (1995), S. 3228-3229
- Börsch-Supan, Helmut:** Antoine Watteau, 1684-1721. Köln 2000

Borrmann, Norbert: Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland. Köln 1994

Braubach, Max: Die vier letzten Kurfürsten von Köln. Ein Bild rheinischer Kultur im 18. Jahrhundert. Bonn 1931

Brinckmann, A.: Die Kunst des Rokoko. Berlin 1940

Brost, Harald: Kunst und Mode. Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute. Stuttgart 1984

Burchard, L.: Ghislandi, Fra Vittore. In: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bde. 1-15 hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bde. 16-37 von Hans Vollmer. Leipzig 1907-1909, 1911-1950. Bd. 13., S. 566-569

Bushart, Bruno: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Königstein im Taunus 1967

Buzási, Enikő: Ádám Mányoki (1673-1757). Monographie und Œuvrekatalog. Aus dem Ungarischen übersetzt von Anikó Harmath. Magyar Nemzeti Galéria Budapest. Budapest, Ungarische Nationalgalerie, 2003

C

Campe, Edwin von: Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder. München 1958

Cassin-Scott, Jack: The illustrated Encyclopaedia of Costume and Fashion, from 1066 to the Present. London 1994

Castiglione, Baldesar: Das Buch vom Hofmann (Il Libro del Cortegiano). Übers. und erl. v. Fritz Baumgart. München 1986

Chruszczyńska, Jafwiga: Der Krönungsmantel König Augusts III. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 387

Ciancio, Valentina: „Signor Conte Rotari, dilettante di pittura“ am Dresdener Hof. Archiv-Nachforschungen. In: Pietro Graf Rotari in Dresden: Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III. Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung im Semperbau, 09.11.-09.01.2000. Staatliche

Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Emsdetten, Dresden 1999, S. 7-15

Colombier, Pierre du: Pesne. In: Les peintres français du 18^e siècle. Hg. Von Louis Dimier. Paris, Brüssel 1930, Bd. 2

Colombier, Pierre du: Antoine Pesne und die französische Malerei. In: Antoine Pesne. Berlin 1958, S. 33-50

Czok, Karl: Aufgeklärter Absolutismus und kirchlich-religiöse Toleranzpolitik bei August dem Starken. In: Sachsen und die Wettiner, Chancen und Realitäten. Internationale wissenschaftliche Konferenz. Dresdner Hefte 1990. Juni 1989, S. 160-166

Czok, Karl: August der Starke und seine Zeit. Kurfürsten von Sachsen, König von Polen. München 2006 (Auflagen von 1989 und 2004 in Leipzig)

D

D'Argenville, Anton Joseph Dezallier: Leben der berühmtesten Maler. 4 Bde. Deutsche Ausgabe, Leipzig 1767/1768, Bd. 4

Deckert, Hermann: Zum Begriff des Porträts. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 5 (1929), S. 261-282

Destouches, Ernst von: Geschichte des Königlich Bayerischen Haus-Ritter-Ordens vom Heiligen Georg. Nach urkundlichen Quellen des Ordensarchives dargestellt von Ernst von Destouches. Bamberg 1890

Dettmann, G.: Lisiewski, Christian Friedrich Reinhold. In: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bde. 1-15 hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bde. 16-37 von Hans Vollmer. Leipzig 1907-1909, 1911-1950. Bd. XXIII., S. 282ff.

Dietrich, Richard (Bearb.): Die politischen Testamente der Hohenzollern. Köln, Wien 1986

Dinges, Martin: Der feine Unterschied. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft. In: Zeitschrift für historische Forschung 19, Berlin 1992, S. 49-76

Dollinger, Hans: Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten. München 1986

Dufréne, Maximiliano Pater: Leben und Tugenden Mariae Amaliae Römischen Kayserin. München 1757

Dumont-Wilden, Louis: Le portrait en france. Bibliothèque de l'Art du XVIIIe Siècle. Bruxelles 1909

Dura, Ulrike: Von Bauschmuck, Kunst und Mobiliar. Zur Ausstattung des Alten Rathauses. Die Galerie der Fürsten. In: Das Alte Rathaus zu Leipzig. Hg. von Volker Rodekamp. Altenburg 2004

E

Eckardt, Götz: Antoine Pesne. Dresden 1985

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

Elhardt, Rudolf: Max III. Joseph. Kurfürst zwischen Rokoko und Aufklärung. München, Ehrenwirth 1996

Erichsen-Firle, Ursula und Horst Vey: Katalog der Deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraff-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseums. Hg. von Gert von der Osten und Horst Keller. Köln 1973

F

Fellmann, Walter: Friedrich II und Heinrich Graf Brühl. In: Sachsen und die Wettiner, Chancen und Realitäten. Internationale wissenschaftliche Konferenz. Dresdner Hefte 1990, Juni 1989, S. 11-18

Fest, Joachim: Aufgehobene Vergangenheit: Portraits und Betrachtungen. München 1983

Feulner, Adolf: Bayerisches Rokoko. München 1923

Feulner, Adolf: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Potsdam 1929

Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn, Isabel Pflug und Matthias Warstat (Hgg.): Theatralität: Inszenierung von Authentizität. 2. Aufl. Tübingen, Basel 2007

Foerster, Charles F.: Franke, Johann Heinrich Christian. In: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bde. 1-15 hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bde. 16-37 von Hans Vollmer. Leipzig 1907-1909, 1911-1950. Bd. XII, S. 347-348

Foerster, Charles F.: Antoine Pesne. Ausstellung zum 250. Geburtstag. Veranstaltet von der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in den Historischen Räumen des Berliner Schlosses. Berlin 1933

Förster, Friedrich: Friedrich Wilhelm I. König von Preußen. Bd. II. Potsdam 1835

Friedlmaier, Karin: Nicolas de Largillière – Umkreis. In: Kunst in der Vereinsbank. München 1997, S. 86-88

Froning, Hubertus: Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Diss. Würzburg 1973

Fuchs, Carl Ludwig: Die Juwelen der Elisabeth Auguste. In: Lebenslust und Frömmigkeit, Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung. Hg. von Alfried Wiczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig. 2 Bde., Regensburg 1999, Bd. 2, S. 125-140

G

Gajewski, Jacek: Das Porträt in der polnisch-litauischen Adelsrepublik. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 279-282

Geburten- und Totenbuch der Gemeinde Film. Uppsala Landesarchiv, I Fol. 32 b. Zitiert nach Hernmarck, Georg Desmarées, 1933, S. 5

Giersberg, Hans Joachim (Hg.): Friedrich II. und die Kunst. Ausstellungskatalog Potsdam, Neues Palais. 2 Bde., Potsdam 1986

Giersberg, Hans-Joachim: Vorwort. In: Antoine Pesne. Bildnis des Marchese Paolo Corbelli. Potsdam 1999, S. 4-5

Glaser, Hubert: Friedrich der Große und Kurbayern. In: Friedrich der Große – Sammler und Mäzen. Hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern. Ausstellung der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 28.11.1992-28.02.1993. München 1992, S. 33-49

Gockel, Bettina: König August III. von Polen. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 293

Götzmann, Jutta: Kaiserkrönung Karl Albrechts von Bayern am 12. Februar 1742 in Frankfurt. In: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. Hg. von Jutta Götzmann u. a. Berlin 2006, S. 257-264

Golinski, Hans Günter: Zwei barocke Kunstsammlungen am Rhein. In: Himmel Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock. Hg. von Hans M. Schmidt. Köln 1989, S. 174-179

Gritzner, Maximilian: Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt. Leipzig 1893

Groß, Reiner: Bayern und Sachsen in der Neuzeit – zwei deutsche Staaten im Vergleich. In: Sächsische Heimatblätter. Zeitschrift für sächsische Geschichte, Denkmalpflege, Natur und Umwelt, 40. Jg., Heft 6. 1994 November/Dezember, S. 353-356

Grünhagen, Colmar: Friedrich der Große und seine Umgebung im ersten schlesischen Kriege. In: Zeitschrift für Preußische Geschichte und Landeskunde. Bd. XII. Berlin 1875, S. 608-633

Grubert, Beate: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. „Homer nach Antiken gezeichnet“. Inauguraldissertation (Bochum) von Beate Grubert, Bochum 1975

Guilmard, Laurence: Rigaud, Hyacinthe. In: Louis XV. Un Moment De Perfection De L'Art Français. Paris 1974

H

Haake, Paul: August der Starke, Kurprinz Friedrich August und Premierminister Graf Flemming im Jahre 1727. In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 49, Heft 1, Dresden 1928. S. 37-58

Haake, Paul: Kursachsen oder Brandenburg-Preußen? Geschichte eines Wettstreits. Berlin 1939

Hagedorn, Christian Ludwig von: Lettre à un Amateur de la Peinture. Dresden 1755

Hagemann, Alfred P.: Königin Elisabeth Christine und ihre Sommerresidenz. In: Schönhausen, Rokoko und Kalter Krieg. Die bewegte Geschichte eines Schlosses und seines Gartens. Hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Redaktionell betreut von Alfred P. Hagemann, Detlef Fuchs und Alexandra Schmöger. Berlin 2009, S. 40-54

Hahn, Peter-Michael: Kursachsen und Brandenburg-Preußen – Ungleiche Gegenspieler. In: Sachsen und die Wettiner, Chancen und Realitäten. Internationale wissenschaftliche Konferenz. Dresdner Hefte 1990. Juni 1989, S. 93-99

Hahnke, Friedrich Wilhelm von: Elisabeth Christine, Königin von Preußen, Gemahlin Friedrichs des Großen. Berlin 1848

Hammerstein, Notker: Karl VII. und Frankfurt am Main. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 49-65

Hansmann, Wilfried und Gisbert Knopp: Schloß Brühl. Köln 1982

Hansmann, Wilfried: Schloss Augustusburg in Brühl. Worms 2002

Hartmann, Peter Claus: Karl Albrecht – Karl VII., glücklicher Kurfürst unglücklicher Kaiser. Regensburg 1985

Heiden, Rüdiger an der: Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder. München 1998

Hein, Max (Hg.): Briefe Friedrichs des Großen. 2. Bde. Berlin 1914

Heine, Albrecht Friedrich: Die Chalkographische Gesellschaft in Dessau 1795-1803. Herausgegeben von Ludwig Grote. Dessau 1930

Henning, Andreas: Rosalba Carriera. In: “Das Kabinett der Rosalba“. Hg. von Andreas Henning und Harald Marx. Dresden 2007

Hermann, R.P. Anton: Leben und Tugenden der Allerdurchlauchtigsten Frauen, Frauen Maria Josepha, Königin zu Pohlen, Churfürstin zu Sachsen, geb. Erzherzoginn von Oesterreich, in einem kurzen Begriffe verfasst von weiland Ihre Majestät Beichtvater, R.P. Anton Hermann, Priester der Gesellschaft Jesu. Leipzig 1766

Hernmarck, Carl: George Desmarées. Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland. Upsala 1933

Hesse, Petra: Die Kleidung am Mannheimer Hof zur Zeit des Kurfürsten Carl Theodor. In: Lebenslust und Frömmigkeit, Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung. Hg. von Alfred Wiczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig. Regensburg 1999. S. 111-123

Heydenreuter, Reinhard, Reiner Groß und Anna Miksch: Zwischen Konfessionalisierung und aufgeklärtem Absolutismus: Geschichte Bayern und Sachsens vom 16. bis 18. Jahrhundert. In: Bayern und Sachsen in der Geschichte. Wege und Begegnungen in Archivalischen Dokumenten. Dresden 09.-11.1994 und München 01-03.1995. Dresden 1995, S. 138-218

Hildebrand, Arnold: Das Bildnis Friedrichs des Großen. Zeitgenössische Darstellungen. Berlin, Leipzig 1942

Hirschnitz, Kathleen: Selbstinszenierung – Fremdinszenierung. Das Leben des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz in seinen Bildnissen. In: Das Leben des Fürsten. Studien zur Biografie von Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt Dessau (1740-1814). Hg. von Holger Zaunstock. Halle a. d. Saale 2008. S. 175-185

Hohenzollern, Friederike Wilhelmine Sophie: Memoiren von Friederike Sophie Wilhelmine Markgräfin von Baireuth. Schwester Friedrichs des Großen vom Jahre 1706 bis 1742. Von ihr selbst niedergeschrieben. Nach dem französischen Original übersetzt von Th. Hell. 2 Bde. Braunschweig 1845

Hohenzollern, Johann Georg Prinz von: Kat.-Nr. 520, Karl Albrecht. In: Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Hg. von Hubert Glaser. Bd. 1: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit. München 1976, S. 231

Hohenzollern, Johann Georg Prinz von: Die französischen Maler am Hof Max Emanuels. In: Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Hg. von Hubert Glaser. Bd. 1: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit. München 1976, S. 207-220

Hojer, Gerhard: Das Rokoko hält Einzug. Kurfürst Karl Albrecht. In: Residenzmuseum München. München 1980, S. 55-62

Hojer, Gerhard: Die Kaiserikonologie der Reichen Zimmer in der Münchner Residenz. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser

Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 141f.

Hojer, Gerhard und Elmar D. Schmid: Nymphenburg. München 1999

Holzhausen, Walter: Kurkölnische Hofmaler des 18. Jahrhundert. Köln 1957

Holzhausen, Walter: Clemens August und die Malerei. In: Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhundert. Hg. von Rudolf Lill. Köln 1961, S. 76-85

Hubala, Erich: Barock und Rokoko. Stuttgart 1971

Hubensteiner, Benno: Bayerische Geschichte. Staat und Volk, Kunst und Kultur. München 1980

Hubensteiner, Benno: Die Donauklöster Wilhering und Engelszell. Glanzlichter im bayerisch-österreichischen Spätbarock. In: Ostbayerische Grenzmarken, Neue Folge 10 (1968), S. 5-11. Zitiert nach Hartmann, Karl Albrecht – Karl VII., 1985, S. 71

Hürkey, Edgar: IV.13. Karl Albrecht als Kurfürst. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 62

Hürkey, Edgar: V.5. Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 81

Hürkey, Edgar: IV.14. Maria Amalia als Kurfürstin. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 63

Hürlimann, Martin (Hg.): Die Residenzstadt Potsdam. Berichte und Bilder. Berlin 1933

Hüttl, Ludwig: Max Emanuel. Der blaue Kurfürst 1679-1726. Eine politische Biographie. München 1976

Humbert, Abraham und Joachim Martin Falbe: Nachrichten von verschiedenen Künstlern, welche von Zeit Friedr. Wilhelm des Großen und denen ihm folgenden Königen, in Berlin gelebet und gearbeitet haben, theils noch leben. In: Carl Friedrich Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Leipzig 1768, S. 70-74

I

Imhof, Gabriele: Der Schleißheimer Schloßgarten des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern. Zur Entwicklung der barocken Gartenkunst am Münchner Hof. München 1979

J

Jenkins, Marianna: The state portrait, its origin and evolution. In: Monographs on Archaeology and fine Arts sponsored by The Archaeological Institut of America and the college Art Association of America III. o.O. 1947

Joepchen, Paula: Die Gemahlin Friedrichs des Großen Elisabeth Christine als Schriftstellerin. Diss. Köln 1940

Junkelmann, Marcus: Krone und Verfassung: Max I. Joseph und der neue Staat. 11.06.-05.10.1980. München 1980

K

Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt: Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts. München 1993

Kircher, G.: Wittelsbacher Bildnisse von Georg Desmarées im Neuen Schloß zu Baden-Baden. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge XII, 1937/38, S. XL- XLVI

Klausmann: Frühere Berliner Hofmaler. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Nr. 5, 1886, S. 68-71

Klein, Ruth: Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende Europäischer Kostümkunde. Baden-Baden 1950

Klessmann, Rüdiger: Joseph Vivien. In: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. 3.7.-14.9.1980 im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1980, S. 6-7

Klingsöhr-Le Roy, Cathrin: Rigaud, Hyacinthe. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner, Bde. 1-34. New York 1990. Bd. 26, S. 385-388

Klingsöhr-Le Roy, Cathrin: Vivien, Joseph. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner, Bde. 1-34. New York 1990. Bd. 32, S. 659

Kluxen, Andrea: Das Ende des Standesporträt. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848. München 1989

Knobelsdorff-Brenkenhoff, Benno von: 300. Geburtstag Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Der Architekt und Maler. In: „Zum Maler und zum großen Architekten geboren“. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 1699-1753. Ausstellung zum 300. Geburtstag. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg. Berlin-Brandenburg 1999, S. 18-20

Koch OSB, P, Laurentius: Georges des Marées. In: Neue Deutsche Biographie. Bd. XVI, Berlin 1991, S.143-145

Koch OSB, P, Laurentius: Georges Desmarées – Neufunde zu seinem Werk. In: Weltkunst, München, 19 (1992), S. 2718-2721

Koch OSB, P, Laurentius: Das Fräulein mit der Rose, zu einem Kinderbildnis-Typus des Münchner Hofporträtisten George Desmarées. In: Weltkunst, München, 67 (1997), 23/24, S. 2757-2759

Koch OSB, P, Laurentius: Desmarées, Georges. In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 26, München, Leipzig 2000, S. 393

Koch, Rainer: Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern – Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 55

Köstler, Andreas u. a. (Hgg.): Bildnis und Image, das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Köln, Weimar, Wien 1998

Kohler, Alfred: Kaiserikonographie und Reichsemblematik. In: Bilder des Reiches, Tagung in Kloster Irsee 1994. Hg. von Rainer Müller. Sigmaringen 1997, S. 155-168

Koser, Reinhold: Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen. In: Hohenzollernjahrbuch 7, 1897, S. 88-104

- Koser, Reinhold:** Vom Berliner Hofe um 1750. In: Hohenzollernjahrbuch 1, 1903, S. 1-37
- Koser, Reinhold:** Aus den letzten Tagen König Friedrich Wilhelms I. In: Hohenzollernjahrbuch 4, 1904, S. 23-32
- Kracke, Friedrich:** Das königliche Dresden. Boppard am Rhein 1972
- Kraus, Andreas:** Das wittelsbachische Kaisertum. Karl Albrecht im diplomatischen Ringen um das habsburgische Erbe. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 77-85
- Krauske, Otto:** Vom Hofe Friedrich Wilhelms I. In: Hohenzollernjahrbuch 5, 1901, S. 173-210
- Kremeier, J.:** VI.1 König Friedrich II. von Preußen. In: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. Hg. von Jutta Götzmann u. a., Berlin 2006, S. 400-402
- Krockow, Christian Graf von und Karl-Heinz Jürgens:** Friedrich der Große – Lebensbilder. 1. Auflage 1986. Zwickau, Köln, Berlin 2000
- Kühn, Margarete:** Antoine Pesne und die friderizianische Raummalerei. Mythologie und Landschaft. In: Antoine Pèsne. Hg. von der Verwaltung der Ehemaligen Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin in Verbindung mit dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1958, S. 51-78
- Küster-Heise, Katharina:** Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska 1721-1782. Eine Malerin der Aufklärung. Leben und Werk. Dissertation, Heidelberg 2008
- Kunisch, Johannes:** Friedrich der Große. Der König und seine Zeit. Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt 2004
- Kunze, Matthias:** Joachim Martin Falbe. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 36, München, Leipzig 2003, S. 322
- Kybalová, Ludmila, Olga Herbenová und Milena Lamarová:** Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart. Prag, Gütersloh 1966

L

Lamm, Gisold: Zu einigen Tendenzen in der deutschen Malerei und Grafik um 1750. In: Kunst der Bachzeit. Museum der bildenden Künste Leipzig, Katalog. Leipzig 1985, S. 47-52

Landmann, Ortrun: Zum Thema: Die Wettiner und die Musik. Randbemerkung zur Sonderausstellung anlässlich des 450. jährigen Bestehens der Sächsischen Staatskapelle. In: Dresdner Kunstblätter Bd. 6, Jg. 42 (1998), S. 190-196

Larsson, Lars Olof: Portraits and Rhetoric. In: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001-27.01.2002. Stockholm 2001. S. 33-45

Leijonhufvud, Sigrid: Omkring Carl Gustav Tessin. Bd. 1, Briefe C. G. Tessins an Ulla Sparre. Stockholm 1917. zitiert nach Hernmarck, George Desmarées, 1933, S. 17, Fn. 28

Leisching, E.: Das Bildnis im 18. und 19. Jahrhundert. Wien 1906

Liebsch, Thomas: George Desmarées. In: Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert. Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 15.02.2009-02.06.2009. Dresden 2009, S. 166

Lindemann, Bernd Wolfgang: Rolle und Selbstverständnis der höfischen Künstler. In: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock. Hg. von Hans M. Schmidt. Köln 1989, S. 19-24

Linnebach, K.: Erzieher des Preußischen Heeres. 2. Bd.: König Friedrich Wilhelm I. und Fürst Leopold I. zu Anhalt-Dessau. Berlin 1907

Lipowsky, Felix Joseph: Leben und Tathen des Maximilian Joseph III. München 1833

Lomazzo, Gian Paolo: Scritti sulle arti. Band 2, Florenz 1975, S. 376. Zitiert nach Larsson, Portraits and Rhetoric, 2001. S. 40

Lomnicka-Zakowska, Ewa: Graphische Porträts Augusts II. und Augusts III. des Hauses Wettin in der Sammlung des Nationalmuseums in Warschau (Muzeum Narodowe). Annex in deutscher Sprache zur polni-

schen Ausgabe (Graficzne Portrety Augusta II i Augusta III Wettynow 1997). Warschau 1998

Lorenz, Konrad: Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München 1973

Loschek, Ingrid: Accessoires. Symbolik und Geschichte. München 1993

Loschek, Ingrid: Mode und Kostümlexikon. Stuttgart 1994

Lulvés, Jean: Das einzige glaubwürdige Bildnis Friedrichs des Großen als König. Hannover und Leipzig 1913

Lulvés, Jean: Das einzige glaubwürdige Bildnis Friedrichs des Großen als König? Hannover und Leipzig 1914

Lurker, Manfred: Wörterbuch Biblischer Bilder und Symbole. München 1973, S. 69-70

Lüttichau, Mario Andreas von: Fürstenbildnisse in der Residenz München. In: Weltkunst, München, 55 (1985), Nr. 13, 1.7.1985, S. 1870-1874

M

Mackowski, Hans: Ein neu entdecktes Bildnis Friedrichs des Großen. In: Der Kunstwanderer 10 1928/29, S. 149-153

Mai, Werner Willi Ekkehard: „Le Portrait du Roi“: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich. Diss. Bonn 1975

Mandrella, David: Louis de Silvestre. In: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... . Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen. Bearb. von Pierre Rosenberg u. a.. 17.02.06-14.05.06 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 2006, S. 424

Marandel, Patrice: Silvestre, Louis de. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner, Bde. 1-34. New York 1990. Bd. 28, S. 743-744

Marandel, Patrice: Pesne, Antoine. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner, Bde. 1-34. New York 1990. Bd. 24, S. 541-542

Marx, Harald: Louis de Silvestres Deckengemälde für den Festsaal im Brühl'schen Palais. In: *Dresdener Kunstblätter* 5 (1971), Dresden, S. 147-154

Marx, Harald: Silvestre-Bilder in Moritzburg. In: *Sächsische Heimatblätter*, Heft 2 (1972). S. 73-85

Marx, Harald: Die Gemälde des Louis de Silvestre. Hg. aus Anlass der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Louis de Silvestre, 1675-1975. Dresden 1975

Marx, Harald: Barocke Bildnismalerei in Dresden. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen*. Dresden 1985, S. 51-84

Marx, Harald: Barocke Malerei in Dresden. In: *Kunst der Bachzeit*. Museum der bildenden Künste Leipzig, Katalog. Leipzig 1985, S. 24-33

Marx, Harald: „Das Oberbauamt und die Maler“. In: *Dresdner Kunstblätter* 1 (1987), Dresden, S. 8-17

Marx, Harald: Hofmaler Augusts des Starken und Augusts III. *Ádám Mányoki* in Dresden. In: *Dresdner Hefte* Bd. 6, Jg. 39 (1995), S. 173-179

Marx, Harald: Barocke Porträtmalerei in Dresden. In: *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 276-278

Marx, Harald: Die Kunst am Hof Augusts III. Bildende Kunst und Architektur. In: *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 348-351

Marx, Harald: Painting in Dresden in the Eighteenth Century. In: *Dresden in the ages of Splendour and Enlightenment. Eighteenth-Century paintings from the old Master Picture Gallery. An Exhibition from the Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Columbus Museum of Art*. Hg. von Harald Marx und Gregor J. M. Weber. Columbus, Ohio 1999, S. 1-29

Marx, Harald: König August III. und sein Minister Heinrich Graf von Brühl vor dem Schloss Moritzburg. Zu einem Prospekt von Johann Alexander Thiele. In: *Dresdener Kunstblätter*, Bd. 4, Jg. 44 (2000), S. 98-106

Marx, Harald: Von Louis de Silvestre zu Anton Graff: die Bildnisse des Johann George Chevalier de Saxe. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 28.2000 (2001), S. 57-66

Marx, Harald: Das Bildnis der Königin Maria Josepha von Anton Raphael Mengs. In: Dresdner Hefte Bd. 4, Jg. 45 (2001), S. 118-123

Marx, Harald: Louis de Silvestre. In: Kunst für Könige: Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, 20.09.2003-18.01.2004. Köln 2003, S. 187

Marx, Harald: „daß unsere Einbildung sich unmöglich etwas Schöneres vorstellen kann“. Die Gemälde im Thronsaal Augusts des Starken im Dresdner Residenzschloss. In: „Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen“. Dresden im 18. Jahrhundert. In: Kunst für Könige: Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln. 20.09.2003-18.01.2004. Köln 2003, S. 21-28

Marx, Harald: „Ein vornehmer Herr hat ein Kabinett“. Sammler, Kenner und Künstler in Dresden. In: „Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen“. Dresden im 18. Jahrhundert. In: Kunst für Könige: Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln. 20.09.2003-18.01.2004. Köln 2003, S. 41-44

Marx, Harald: „Die Zeiten eines Kaisers Augustus wieder zu erleben“. Malerei in Dresden während der Regierungszeit König Augusts III. In: „Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen“. Dresden im 18. Jahrhundert. In: Kunst für Könige: Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln. 20.09.2003-18.01.2004. Köln 2003, S. 28-32

Marx, Harald: „Wo irdische Götter ihren Platz finden können“. Malerei in der Regierungszeit Augusts des Starken. In: „Man könnt vom Paradies

nicht angenehmer träumen“. Dresden im 18. Jahrhundert. In: Kunst für Könige: Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln. 20.09.2003-18.01.2004. Köln 2003, S. 17-21

Marx, Harald (Hg.): Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Bd. II. Illustriertes Gesamtverzeichnis. Köln 2005

Marx, Harald: „Was nur sonst das große Paris“. Ein erstaunlicher Vergleich. In: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... . Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen. Bearb. u. a. von Pierre Rosenberg. 17.02.06-14.05.06 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 2006

Marx, Harald: Louis de Silvestre in Dresden. In: Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert. Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 15.02.-2.06.2009. Dresden 2009, S. 33

Marx, Harald: König August III. von Polen als Prinz zu Pferde. In: Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert. Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 15.02.2009-02.06.2009. Dresden 2009, S. 284

Matsche, Franz: Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“. 2 Bde. In: Beiträge zur Kunstgeschichte 16/I. Hg. von Erich Hubala und Wolfgang Schöne. Berlin, New York 1981

Meckel, Claudia: Friedrich II. im Bild seiner Zeit. In: Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, Neues Palais Sanssouci. Potsdam 1986, S. 13-19

Mehler, Ursula: Rosalba Carriera (1673-1757). Die Bildnismalerin des 18. Jahrhunderts. Königstein im Taunus 2006

Menzhausen, Joachim: August III. und die Aufklärung. In: Sachsen und die Wettiner, Chancen und Realitäten. Internationale wissenschaftliche Konferenz. Dresdner Hefte 1990, Juni 1989, S. 29-34

Menzhausen, Joachim: Königliches Dresden. In: Königliches Dresden. Höfische Kunst im 18. Jahrhundert. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 17.11.-03.03.1991. München 1990, S. 9-14

Michaelis, Rainer: Kronprinz Friedrich von Preußen en miniature: Notizen zu einer Arbeit Antoine Pesnes. In: Bruckmanns Pantheon Bd. 54.1996 (1996), S. 190-192

Michaelis, Rainer: Antoine Pèsne (1683-1757). Die Werke des preußischen Hofmalers in der Berliner Gemäldegalerie. Berlin 2003

Miersch, Martin: Kurfürstliche Selbstdarstellung und kurfürstliche Propaganda. Porträts des Kölner Kurfürsten Clemens August. In: Das Ideal der Schönheit (Bd. VI Der Riss im Himmel). Köln 2000, S. 307-334

Miersch, Martin: Das Bild des Electeur Soleil. Herrscherikonographie des Rokoko am Beispiel des Kölner Kurfürsten und Deutschordenshochmeisters Clemens August (1700-1761). Marburg 2007

Mikosch, Elisabeth: Court dress and ceremony in the Age of the Baroque. The Royal / Imperial Wedding of 1719 in Dresden. A case study. 1999. Vol. 1 / 2. Xerokopie: Ann Arbor, Mich., Univ. of Microfilms, 1999. Hochschulschrift: New York, NY, New York Univ., Diss., 1999

Minguet, J. Philippe: Esthétique du Rococo. Paris 1966

Mohr, Gerd-Heinz: Lexikon der Symbole. 1971, Düsseldorf (4. Aufl.) 1976

Müller, Gustav Otto: Louis de Silvestre. „Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Hofmaler“. In: Zeitschrift für Museologie 1. 1878, S. 68-69, 76-80, 83-85, 91-92, 99-101, 107-108

N

Nagler, G. K.: Franz Joseph Winter. In: Neues Allgemeines Künstlerlexicon. München 1835-1852. Bd. 21 1951, S. 239f.

Nicht, J.: Prunkkleidung. Dresden 1963

Nicolai, Friedrich: Nachrichten von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stuckaturern und anderen Künstlern welche vom dreyzehnten Jahrhunderte bis jetzt in und um Berlin sich aufgehalten ha-

ben... Berlin, Stettin 1786. als Quelle abgedruckt bei Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne, Franzose und Preuße. Nürnberg 1986. 157-158

Nikulin, Nikolai N.: The Hermitage Catalogue of Western European Painting. German and Austrian Painting – Fifteenth to Eighteenth Centuries. Hg. Olga N. Nechipurenko. Moskau, Florenz 1987

Nisser, W.: Die Entwicklung in der schwedischen Porträtkunst 1725-1745. Tidskrift för konstvetenskap 1929

Noack, Paul: Elisabeth Christine und Friedrich der Grosse. Ein Frauenleben in Preußen. Stuttgart 2001, vierte Aufl. 2009

O

Oesterreich, Matthäus: Beschreibung von einer Sammlung verschiedener Original-Gemählde von italienischen, holländischen, französischen und deutschen Meistern, welche das Cabinet ausmachen von Johann Georg Eimbke. Berlin 1761

Olausson, Magnus: The State Portrait – the Image of the Prince as an Icon. In: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001-27.01.2002. Stockholm 2001, S. 71-79

Olausson, Magnus: The Role of Greatness. In: Face to Face. Portraits from Five Centuries. Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm, 04.10.2001-27.01.2002. Stockholm 2001, S. 187-194

Otto, Frank: Die erkaufte Krone. In: Friedrich der Große: Was vor ihm war, was nach ihm kam. Die Geschichte eines deutschen Staates. Preussen 1701-1871. Geo Epoche. Das Magazin für Geschichte. Nr. 23. Hamburg 2006, S. 22-35

P

Peacock, John: The Chronicle of western Costume. 1. Auflage 1991, London 2003

Paulus, Richard: Der Bildnismaler George de Marées. Heft 1 und 2 der Sammlung „Bayerische Kunst“. München 1913

Perreau, Stephan: Hyacinthe Rigaud 1659-1743. Le peintre des rois. Montpellier 2004

Petrascheck-Heim, Ingeborg: Die Sprache der Kleidung. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform. Baltmannsweiler 1988

Pieken, Gorch: „Marie und Marie“. Der Weg eines Gemäldes durch 250 Jahre europäischer und amerikanischer Geschichte. In: DHM Magazin. Heft 25, 10. Jg. Herbst 2000, S. 6

Piles, Roger de: Abregé de la Vie des Peintres. Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance de Dessins et de l'utilité des Estampes. Paris 1699. Nachdruck Hildesheim 1969

Piles, Roger de: Cours de Peinture par Principes. Hg. von Yves Michaud. Aus dem Englischen übersetzt von Caroline Arnaud. Nimes 1990

Piltz, Georg: August der Starke. Träume und Taten eines deutschen Fürsten. Berlin 1986

Poensgen, Georg: Gesamtschau. In: Antoine Pèsne. Hg. von der Verwaltung der Ehemaligen Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin in Verbindung mit dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1958, S. 15-32

Poensgen, Georg: Vorwort. In: Antoine Pèsne. Hg. von der Verwaltung der Ehemaligen Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin in Verbindung mit dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1958, S. 9-14

Polleröf, Friedrich B.: Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst. In: Welt des Barock, Ausstellungskatalog. Hg. von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. Stift St. Florian 1986, Bd. 2, S. 87-104

Poseck, Ernst: Die Kronprinzessin Elisabeth Christine, Gemahlin Friedrichs des Großen. Stuttgart 1952

Press, Volker: Die Wettiner und Wittelsbacher – die Verlierer im Dynastischen Wettlauf des Alten Reiches: Ein Vergleich. In: Sachsen und die Wettiner, Chancen und Realitäten. Internationale wissenschaftliche Konferenz. Dresdner Hefte 1990. Juni 1989, S. 63-71

Puttfarken, Thomas: Roger de Piles' Theory of art. New Heaven, London 1985

R

Rall, Hans und Marga: Die Wittelsbacher in Lebensbildern. Köln 1986

Rall, Hans und Marga: Kaiser Karl VII. Albrecht (1742-1745). In: Die Deutschen Kaiser. 1200 Jahre Europäische Geschichte. Hg. von Gerhard Hartmann und Karl Schnith. Wiesbaden 2006, S. 598-606

Reden, Heinz-Henning von: Fürstenporträts der Barockzeit im Schloss Hämelschenburg. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. V 1966. München, Berlin 1966, S. 181-198

Reichel, Friedrich: Die Türkenmode und ihr Einfluß auf die sächsische Kunst. In: Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Ausstellkat.). Dresden 1995. S. 266-268

Reidemeister, Leopold: Ein unbekanntes Bildnis Friedrichs des Großen. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 58 1924/25, S. 74-77

Reiser, Rudolf: Die Wittelsbacher in Bayern. Regensburg 1978

Reiß, Ansgar: Das Reich zwischen Österreich und Preussen. In: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. Hg. von Jutta Götzmann u. a., Berlin 2006, S. 400

Retzlaf, Hans: Fasanerie – Barockschloss und Museum bei Fulda. Fulda, 1959

Reynold, Gonzague de: Die Struktur der Gesellschaft. In: Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. 15.06.-15.09.1958. München 1958, S. 19-23

Ribeiro, Aileen: Dress in Eighteenth Century Europe 1715-1789. New York 1984

Ribeiro, Aileen und Valerie Cumming: A Visual History of Costume. London 1989

Roche, Daniel: La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle. Paris 1989

Röttgen, Steffi: Anton Raphael Mengs 1728-1779. 2 Bde., München 1999

Rohr, Julius von: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren. Berlin 1733. Neuauflage, hg. und kommentiert von Monika Schlechte. Weinheim 1990

S

Sagave, Pierre-Paul: Friedrich der Große und die französische Kultur. In: Friedrich der Große in seiner Zeit. Hg. von Oswald Hauser. Köln, Wien 1987, S. 17-30

Salmon, Xavier: Louis de Silvestre (1675-1760): un peintre français à la cour de Dresde. Ausstellung Versailles, Musée national des chateaux de Versailles et de Trianon, 07.10.-02.11.1997. Versailles 1997

Schleier, Erich: Herrscherbild und Staatsporträt. In: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980. Ausstellungskatalog Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie 05.07.-28.09.1980. Berlin 1980, S. 199-206

Schmid, Alois: Der Reformabsolutismus Kurfürst Max' III. Joseph von Bayern. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 54 (1991), S. 39-76

Schmid, Elmar D.: Vorliebe für das Intime. Kurfürst Max III. Joseph, Bauherr des Cuvilliés-Theaters. In: Residenzmuseum München. München 1980, S. 69-73

Schmidt, Friedrich: Geschichte der Erziehung der Bayerischen Wittelsbacher von den frühesten Zeiten bis 1750. In: Monumenta Germaniae Paedagogica. Schulordnungen, Schulbücher und pädagogische Miscellaneen aus den Landen deutscher Zunge. Hg. von Karl Kehrbach. Bd. XIV. Berlin 1892

Schmidt, Hans M.: Sinnbild und Bildsinn. Zur ‚Bildsprache‘ des Barock. In: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock. Hg. von Hans M. Schmidt. Köln 1989, S. 55-79

Schmidt, Otto Eduard: Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heinecken. Briefe und Akten, Charakteristiken und Darstellungen zur sächsischen Geschichte 1733-1763. (Schriften der Sächsischen Kommission für Geschichte, 25), Leipzig, Berlin 1921

Schmidt, Werner: Kunstsammeln im augusteischen Dresden. Die Königlichen Kunstsammlungen. In: Barock in Dresden: Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und Königs August II. von Polen genannt August der Starke 1694-1733 und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Königs August III von Polen 1733-1763. Eine Ausstellung aus der DDR in der Villa Hügel zu Essen, 08.06.-02.11.1986. Hg. von Ulli Arnold. Leipzig 1986, S. 191-201

Schmidt, Werner: Historische Voraussetzungen und Grundzüge. In: Barock in Dresden: Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und Königs August II. von Polen genannt August der Starke 1694-1733 und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Königs August III von Polen 1733-1763. Eine Ausstellung aus der DDR in der Villa Hügel zu Essen, 08.06.-02.11.1986. Hg. von Ulli Arnold. Leipzig 1986, S. 23-31

Schmidt, Werner: Hof und Residenz. In: Barock in Dresden: Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und Königs August II. von Polen genannt August der Starke 1694-1733 und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Königs August III von Polen 1733-1763. Eine Ausstellung aus der DDR in der Villa Hügel zu Essen, 08.06.-02.11.1986. Hg. von Ulli Arnold. Leipzig 1986, S. 49-52

Schmidt, Werner und Dirk Syndram (Hgg.): Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Leipzig 1997

Schmitt-Vorster, Angelika: Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765-1790). Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung. Diss. München 2006

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

Schönberger, Arno und Hallador Soehner: Die Geistige Situation des 18. Jahrhunderts. In: Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München 1959, S. 9-66

Schoeps, Hans-Joachim: Preussen, Geschichte eines Staates. Berlin 1967

Scholz, Freimut: Schloß Nymphenburg entdecken. München 1994

Schrader, Karin: Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis (1716-1776). Leben und Werk mit kritischem Oeuvrekatalog. Univ. Diss. Münster, 1990. Hg. von Karl Arndt. Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3., Münster 1995

Seckendorff Christoph Ludwig von: Journal secret du baron de Seckendorff. Tubingue 1811. Zitiert nach Koser, Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs, 1897, S. 90

Sedlmayr, Hans: Das Gesamtkunstwerk. In: Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. 15.06.-15.09.1958. München 1958, S. 26-30

Seelig, Lorenz: Aspekte des Herrscherlobs – Max Emanuel in Bildnis und Allegorie. In: Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Bd. I und II. Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit. Hg. von Hubert Glaser. München 1976, Bd. I., S. 1-29

Seelig, Lorenz: Der Bayerische Hausritterorden vom Heiligen Georg (1729-1979). In: Weltkunst, München, Jg. 49, Bd. 13.1979 (1995), S. 1682-1683

Seelig, Lorenz: Die Ahnengalerie der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung. In: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher, vom 16.-18. Jahrhundert. Hg. von Hubert Glaser. München, Zürich 1980, S. 253-327

Seelig, Lorenz: IV.28. Kurfürst Karl Albrecht als Großmeister des kur-bayerischen Hausritterordens vom Hl. Georg. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 75

Seelig, Lorenz: Residenzmuseum München. München 1996

Segur, Graf Ludwig Philipp von: Mémoires ou souvenirs et anecdotes par M. le comte de Ségur. Paris 1826, II., S. 120ff. Nach der Übersetzung

von Althaus bei Carlyle, Buch XXI, Kap. 8. Zitiert nach: Koser, Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs, 1897, S. 100

Seidel, Paul: Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die Bildenden Künste. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 9, Berlin 1888, S. 108-128

Seidel, Paul: Die Bildnisse Friedrichs des Großen. In: Hohenzollernjahrbuch 1, 1897, S. 104-112

Seidel, Paul: Die Kinderbildnisse Friedrichs des Großen und seiner Brüder. In: Hohenzollernjahrbuch 2, 1911, S. 20-35

Seidel, Paul: Friedrich der Große und die bildende Kunst. Leipzig und Berlin 1922

Seifert, Siegfried: August III. und Maria Josepha – Ihre Bedeutung für die katholische Kirche in Sachsen. In: Festschrift zur 900-Jahr-Feier des Hauses Wettin. Hg. von Hans Assa von Polenz und Gabriele von Seydewitz. Bamberg 1989, S. 55-66

Servières, Georges: Les artistes français à la cour de Saxe au XVIIIe siècle. In : Gazette des Beaux-Arts 1911/12. S. 333-348

Siefert, Helge: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth – die Mode in den Porträts von Antoine Pesne. In: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Hg. von Peter O. Krückmann. München, New York, Prestel 1998, Bd. 2, S. 77-81

Silvestre, E. de: Reseiñgements sur quelques Peintres et Graveurs de 17. et 18. siècles. Israël Silvestre et ses descendants. 2. Ausgabe. Paris 1869

Singer, Reinhard: Zwei Porträtbildnisse aus der Werkstatt George Desmarées‘. In: Kunsthaus am Museum Nr. 25, Mai 1991, S. 6

Sörtl, Johann Michael: München mit seinen Umgebungen vorzüglich in geschichtlicher Beziehung. München 1836 / 1854

Sponsel, Jean Louis: Fürsten-Bildnisse aus dem Hause Wettin. Dresden 1906

Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. München 2004

- Stahl, Patricia:** Maria Amalia, Kurfürstin und Kaiserin. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 219-237
- Stahl, Patricia:** XVI.4.b. Maria Amalia. In: Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742-1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Frankfurt am Main 1986, S. 221
- Starobinski, Jean:** Die Erfindung der Freiheit, 1700-1789. Genf 1964
- Staszewski, Jacek:** Die Polnisch-Sächsische Union und die Hohenzollernmonarchie (1697-1763). In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. Bd. 30, 1981. S. 28-34
- Staszewski, Jacek:** August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Berlin 1996
- Staszewski, Jacek:** Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, König August III. von Polen. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 55-63
- Staszewski, Jacek:** August der Starke. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 45-53
- Staudinger, Karl:** Geschichte des Kurbayerischen Heeres unter Kurfürst Karl Albrecht – Kaiser Karl VII. – und Max III. Joseph. 1726-1777. 2 Bde., München 1909
- Stone, Dominic R.:** Germany, §XV: Art education. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner, Bde. 1-34. New York 1990. Bd. 12, S. 478-481
- Straub, Eberhard:** Die Wittelsbacher. Berlin 1994
- Sulzer, Johann Georg:** Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Bd. III, Leipzig 1793
- Suoh, Tamami:** 18. Jahrhundert. In: Fashion. Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Köln, London (u. a.) 2005. Bde. 1 und 2. Bd.1, S. 25-145
- Syndram, Dirk:** Chronologie der politischen Ereignisse. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 31-41

Syndram, Dirk: Die Kunst am Hof Augusts II. In: Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Hg. von Werner Schmidt und Dirk Syndram. Leipzig 1997, S. 309

T

Taysen, Adalbert von: Die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen und der nächsten Angehörigen seines Hauses. Berlin 1891

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1973

Thölken, Gabriele: Hofmaler und Hofmalerinnen. In: Lebenslust und Frömmigkeit. Hg. von Alfried Wieczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig. Regensburg 1999, Bd.1.1, S. 245-253

Tikkanen, Johan Jakob: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerischen Motive. Helsingfors 1912. In: Acta Societatis Scientiarum Fennicæ. Tomus XLII. Helsingfors 1913

Tischbein, Wilhelm: Aus meinem Leben. Hg. von Lothar Brieger. Berlin 1922

Trauregister. Domarchiv München, 7. Mai 1731. Zitiert nach Hernmarck, Georg Desmarées, 1933, S. 14

V

Valentin, Hans E., Erich Valentin, Eckehart Nölle, Horst H. Stierhof: Die Wittelsbacher und ihre Künstler in acht Jahrhunderten. München 1980

Vlieghe, Hans: Charles-Amédée-Philippe van Loo. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner, Bde. 1-34. New York 1990. Bd. 19, S. 649

Vogtherr, Christoph Martin: Friedrich II. von Preußen als Sammler französischer Gemälde. In: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen. Bearb. u. a. von Pierre Rosenberg. 17.02.06-14.05.06 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 2006, S. 89-96

Voisé, Irena: Louis de Silvestre 1676-1760. francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III. obrazy ze zbiorów polskich. Muzeum Palac w Wilanowie, 28.06.-30.09.1997. Warszawa 1997

Volz, Peter: Die bildende Kunst am Hofe Max Emanuels. In: Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Bd. I Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit. Hg. von Hubert Glaser. München 1976, S. 125-141

Vollmer, H.: Falbe, Joachim Martin. In: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bde. 1-15 hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bde. 16-37 von Hans Vollmer. Leipzig 1907-1909, 1911-1950. Bd. 11, S. 210-211

Volz, Gustav Berthold (Hg.): Die Werke Friedrichs des Großen in deutscher Übersetzung. 10 Bde. Berlin 1913, Bd. I.

Volz, Gustav Berthold (Hg.): Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth. Bd. 1, Jugendbriefe. Leipzig 1924

Volz, Gustav Berthold: Friedrich der Große im Spiegel seiner Zeit. Bde. 1-3, Berlin 1926

Volz, Gustav Berthold: Friedrich der Große im Bilde seiner Zeit. Berlin, Leipzig 1926

Vorsteher, Dieter: Vorwort. In: „Marie und Marie“. Der Weg eines Gemäldes durch 250 Jahre europäischer und amerikanischer Geschichte. In: DHM Magazin. Heft 25, 10. Jg., Herbst 2000, S. 1

W

Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908

Waitzmann, Johann Georg: Die Zierde des Thrones, oder Lebensgeschichte der frommen Maria Amalia, geborenen Prinzessin von Oesterreich, Kurfürstin von Bayern und deutschen Kaiserin. Augsburg 1838

Warnke, Martin: Politische Ikonographie. In: Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Hg. von Andreas Beyer. Berlin 1992, S. 23-28

Weber, Gregor J. M., Valentina Ciancio und Marlies Giebe: Pietro Graf Rotari in Dresden: Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III.

Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung im Semperbau, 09.11.-09.01.2000. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Emsdetten, Dresden 1999

Weigert, Roger-Armand: Documents inédits sur Louis de Silvestre (1675-1760) suivis du catalogue de son oeuvre. Archives de l'Art Français. Nouvelle Période, t.XVII. (années 1931-1932), Paris 1932, S. 361-488

Weigert, Roger-Armand: Femmes Peintres du XVIII siècle: Les deux Marie Silvestre. Archives de l'Art français. Nouvelle Periode t. XXII. (années 1950-1957), Paris 1959, S. 129-135

Windt, Franziska: Die Königin und ihr Schloss – Elisabeth Christine in Schloss Schönhausen. In: zeitenblicke 7 (2008), Nr. 1, [05.06.2008]. URL: http://www.zeitenblicke.de/2008/1/windt/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-13199

Winkler, Hubert: Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der Frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg. Diss. Wien 1989. Wien 1993

Wutzmer, Ch.: Shuttle Ladies: Schiffchen als schmückendes Beiwerk in der Porträtkunst des 18. Jahrhunderts. In: Spitzenblätter. I. 1995, S. 5-9

Z

Zedler, Universallexikon, 1733, Bd. III., Sp. 1825. Zitiert nach Baader, Kommentar zu André Félibien: Das Porträt eines Porträts, 1999, S. 364

Ziekursch, J.: Sachsen und Preußen um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des österreichischen Erbfolgekrieges. Breslau 1904

Zimmermann, Paul: Brandenburg und Braunschweig. In: Hohenzollern-jahrbuch 13, 1905, S. 219-251

Abbildungen

Abb. II.1.01

Louis de Silvestre
Kronprinz Friedrich August
zu Pferde
1716-1719
Öl auf Leinwand
267 x 208 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 769

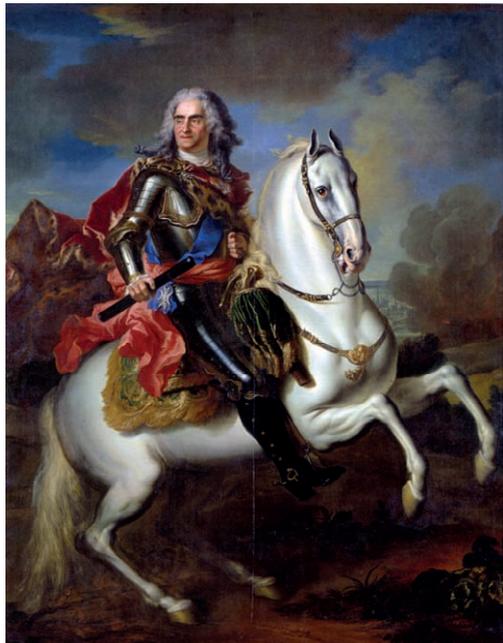
Pentimenti an Steigbügel und
weisender rechter Hand



Abb. II.1.02

Louis de Silvestre
August II. zu Pferde
1716-1719
Öl auf Leinwand
267 x 208 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 768

Pentimenti an Beinen und Körper
des Pferdes sowie am Stiefel
Augusts II.



II.1 Sachsen-Polen – 1.2 Die Porträts Augusts III.



Abb. II.1.03
Louis de Silvestre
König August II. von Polen
1718
Öl auf Leinwand
253 x 172 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 3943

Abb. II.1.03 gespiegelt



Abb. II.1.04
Hyacinthe Rigaud
Kurprinz Friedrich August von Sachsen
1715
Öl auf Leinwand
250 x 173 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 760

Abb. II.1.05
Pierre Mignard
Ludwig XIV. zu Pferde
1692
Öl auf Leinwand
260 x 359 cm
Versailles, Châteaux de Versailles
et de Trianon
Inv.-Nr. MV 2032



Abb. II.1.06
Louis de Silvestre
Kurprinz Friedrich August
von Sachsen
nach 1722
Öl auf Leinwand
100 x 76 cm
Breslau, Nationalmuseum
Inv.-Nr. VIII.-272



II.1 Sachsen-Polen – 1.2 Die Porträts Augusts III.



Abb. II.1.07
Louis de Silvestre
Kurprinz Friedrich August von Sachsen
nach 1722
Öl auf Leinwand
258 x 166 cm
Łańcut, Schlossmuseum (Muzeum Zamek w
Łańcucie)
Inv.-Nr. S 724 ME

Abb. II.1.07 gespiegelt



Abb. II.1.08
Werkstatt Louis de Silvestre
Kurprinz Friedrich August von
Sachsen
nach 1716
Öl auf Leinwand
146 x 113 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. S 424

Abb. II.1.09
Nicolas de Largillière
König August II. von Polen,
Kurfürst von Sachsen, als Feldherr
1714/1715
Öl auf Leinwand
146,1 x 115,6 cm
Kansas City,
The Nelson-Atkins Museum of Art
Inv.-Nr. 54-35



Abb. II.1.10
Louis de Silvestre
König August II. von Polen,
Kurfürst von Sachsen, als Feldherr
1716-1719
Öl auf Leinwand
208 x 120 cm
Kriegsverlust? früher Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. 75/20



II.1 Sachsen-Polen – 1.2 Die Porträts Augusts III.



Abb. II.1.11
Louis de Silvestre
König August II. mit Diener und Negerknaben
1723
Öl auf Leinwand
262 x 155 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 3944



Abb. II.1.12
Louis de Silvestre
König August II. mit Diener und Negerknaben
ca. 1723
Öl auf Leinwand
251,5 x 166 cm
Krakau, Sammlung Königliches Schloss auf
dem Wawel
Inv.-Nr. 1137 (d. 119)

Abb. II.1.13
Nicolas de Largillière
Kurprinz Friedrich August von Sachsen
1714-1715
Öl auf Leinwand
135,5 x 102,5 cm
Paris, Sammlung Heim



Abb. II.1.14
Louis de Silvestre
Kurprinz Friedrich August
1727
Öl auf Leinwand
82 x 64 cm
Krakau, Sammlung Königliches Schloss
auf dem Wawel
Inv.-Nr. 672 (d. 378)

bez. Rückseite: „peint par Louis Silvestre
à Dresde 1727“

Abb. II.1.14 gespiegelt





Abb. II.1.15
Louis de Silvestre
Kurprinz Friedrich August von
Sachsen
nach 1727
Öl auf Leinwand
84 x 64 cm
Warschau, Nationalmuseum
Inv.-Nr. 183199



Abb. II.1.16
Louis de Silvestre
König August III. von Polen,
Kurfürst von Sachsen
nach 1733
Öl auf Leinwand
168 x 128 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Gal. Nr. 3950

Abb. II.1.17
Werkstatt Louis de Silvestre
König August II. von Polen, Kurfürst
von Sachsen
um 1723
Öl auf Leinwand
158 x 120 cm
Kunsthandel London, Sotheby's
17. April 1991, Lof 20



Abb. II.1.18
Replik nach Louis de Silvestre
König August III. von Polen,
Kurfürst von Sachsen
nach 1740
Öl auf Leinwand
261 x 168 cm
Museum Rogalin, Abteilung des
Nationalmuseums Posen
Inv.-Nr. MP 1195



II.1 Sachsen-Polen – 1.2 Die Porträts Augusts III.



Abb. II.1.19

Replik nach Louis de Silvestre
Kronprinz Friedrich August von
Sachsen
ca. 1730
Öl auf Leinwand
150 x 114 cm
Wilanów,
Schlossmuseum (Muzeum Pałac)
Inv.-Nr. Wil. 1257 (d. 832)



Abb. II.1.20

Louis de Silvestre
König August III. von Polen, Kurfürst von Sachsen
1733
Öl auf Leinwand
lebensgroß
Leipzig, Altes Rathaus, Fürstengalerie

bez. Rückseite:
„peint par Louis Silvestre a Dresde 1733“

Abb. II.1.21

Replik nach Louis de Silvestre
König August III. von Polen,
Kurfürst von Sachsen
ab 1733
Öl auf Leinwand
154 x 118 cm
Wilanów, Schlossmuseum
(Muzeum Pałac)
Inv.-Nr. Wil. 1951 (d. MNW
231988)

bez. Rückseite: „pour S.A.
Monseigneur le Prince Czartoryski /
vice chancelier de Lituanie“



Abb. II.1.22

Replik nach Louis de Silvestre
König August III. von Polen,
Kurfürst von Sachsen
nach 1733
Öl auf Leinwand
155 x 120 cm
Warschau, Nationalmuseum
Inv.-Nr. M.Ob. 1312 (d. 120886)



II.1 Sachsen-Polen – 1.2 Die Porträts Augusts III.



Abb. II.1.23
Louis de Silvestre
König August III., Kurfürst von
Sachsen, als Pole
um 1737
Öl auf Leinwand
307 x 179 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 3951



Abb. II.1.24
Louis de Silvestre
König August II. von Polen, Kurfürst von Sachsen
um 1723
Öl auf Leinwand
225 x 132 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,
Grünes Gewölbe
Gal.-Nr. 3945

Abb. II.1.25
Johann Christoph Oberdorffer
August II. als Prinz zu Pferde
um 1704
Kupferstich, Papier
24,6 x 17,4 cm
Sammlung D. Witke-Jezewski
Inv.-Nr. 62094
sign. u. r.: „J.C. Oberdorffer Sc“



Abb. II.1.26
Unbekannter Stecher
Kurprinz Friedrich August
Undatiert
Kupferstich, Papier
17,4 x 10,2 cm
Sammlung D. Witke-Jezewski
Inv.-Nr. 62161



II.1 Sachsen-Polen – 1.2 Die Porträts Augusts III.



Abb. II.1.27

Johann III. Stridbeck nach Johann Weidner
König August III. von Polen, Kurfürst von Sachsen
nach 1734

Kupferstich, Papier

13,8 x 8 cm

Kat. der Zeichnung, Illustrationen und Mappen,

Bibliothek von Branicki in Sucha

Inv.-Nr. Gr.Pol.24684

sign. u. l.: „Joh. Weidner“,

sign. u. r.: „Joh. Stridbeck“



Abb. II.1.28

Louis de Silvestre

König August II. von Polen, Kurfürst von Sachsen
um 1737

Öl auf Leinwand

307 x 179 cm

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,

Rüstkammer

Gal.-Nr. 3947

Abb. II.1.29

Louis de Silvestre
Königin Christiane Eberhardine von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
um 1737
Öl auf Leinwand
307 x 179 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 3949



Abb. II.1.30

Louis de Silvestre
Königin Christiane Eberhardine von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
um 1720
Öl auf Leinwand
250 x 172 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 3948



II.1 Sachsen-Polen – 1.2 Die Porträts Augusts III.



Abb. II.1.31
Louis de Silvestre
König August III. von Polen, Kurfürst
von Sachsen
1743
Öl auf Leinwand
218 x 142 cm
Versailles,
Châteaux de Versailles et de Trianon
Inv.-Nr. MV 3787 (Depot)

nachträgliche Vergrößerungen am unteren
Bildrand und an den Seiten



Abb. II.1.32
Louis de Silvestre
König August III. von Polen,
Kurfürst von Sachsen
ca. 1748
Öl auf Leinwand
78 x 62 cm
Warschau, Nationalmuseum
Inv.-Nr. 211858

Abb. II.1.33

Kopie nach Louis de Silvestre
König August III. von Polen, Kurfürst
von Sachsen
frühe 1740er Jahre
Öl auf Leinwand
214 x 144 cm
Kriegsverlust, früher Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. Mo 1234



Abb. II.1.34

Anton Raphael Mengs
König August III. als Kurprinz
1745
Öl auf Leinwand
148 x 117 cm
Bayreuth, Neues Schloss,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. BayNS.G261

bez. u. l.: „Mengs/p. 1745“





Abb. II.1.35
Anton Raphael Mengs
König August III. von Polen,
Kurfürst von Sachsen
1745
Pastell auf Papier
55,5 x 42 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. P 173



Abb. II.1.36
Kopie nach Pietro Antonio Graf
Rotari
König August III. von Polen,
Kurfürst von Sachsen
nach 1755
Öl auf Leinwand
108 x 86 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. S 451

Abb. II.1.37
Anton Raphael Mengs
König August III. mit Diener
nach 1751
Öl auf Leinwand
33,7 x 21,2 cm
Madrid, Erben D.a Asunción de Azara





Abb. II.1.38
Österreichisch
Erzherzogin Maria Josepha
vor 1719
Öl auf Leinwand
136 x 108 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum
Inv.-Nr. GG 8371



Abb. II.1.39
Louis de Silvestre
Prinzessin Maria Josepha von Sachsen
1719
Öl auf Leinwand
247 x 166 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 771

Abb. II.1.40
Louis de Silvestre
Kurprinzessin Maria Josepha von
Sachsen
nach 1719
Öl auf Leinwand
142 x 114,5 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 3952



Abb. II.1.40 aufgehellt



Abb. II.1.41
Rosalba Carriera
Kurprinzessin Maria Josepha
von Sachsen
ca. 1730
Pastell auf Papier
53,5 x 42,5 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. P 5





Abb. II.1.42
Louis de Silvestre
Königin Maria Josepha von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
um 1736
Öl auf Leinwand
258 x 178 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. 3953

Abb. II.1.42 Detail



Abb. II.1.43
Werkstatt Louis de Silvestre
Königin Maria Josepha von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
2. Hälfte 1730er Jahre
Öl auf Leinwand
173,5 x 126 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,
Pillnitz, Wasserpalais
Inv.-Nr. 75/41

Abb. II.1.44
Louis de Silvestre
Königin Maria Josepha als Polin
1737
Öl auf Leinwand
300 x 178 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Gal.-Nr. 3954



Abb. II.1.45
Replik nach Louis de Silvestre
Königin Maria Josepha als Polin
nach 1737
Öl auf Leinwand
155 x 118 cm
Wilanów,
Schlossmuseum (Muzeum Pałac)
Inv.-Nr. Wil. 1952 (d. 231881 MNW)

bez. Rückseite: „pour S.A.I.
Monseigneur le Prince Czartorysky
Vice chancelier de Lituanie“





Abb. II.1.46

Louis de Silvestre
Königin Maria Josepha von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
nach 1740
Öl auf Leinwand
171 x 130 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte
Meister
Gal.-Nr. 3955

urspr. oben geschwungener
Abschluss, heute umgeschlagen



Abb. II.1.47

Replik nach Louis de Silvestre
Königin Maria Josepha von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
nach 1740
Öl auf Leinwand
261 x 168 cm
Museum Rogalin,
Abteilung Nationalmuseum Posen
Inv.-Nr. MP 1169

Abb. II.1.48
Louis de Silvestre
Königin Maria Josepha von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
1743
Öl auf Leinwand
146 x 111,8 cm
Berlin, DHM
Inv.-Nr. Gm 92/53



Abb. II.1.49
Georg Friedrich Schmidt
(Detail nach Louis de Silvestre)
Königin Maria Josepha von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
nach 1743
Kupferstich
52,4 x 38,1 cm
Dresden, Kupferstich-Kabinett
Inv.-Nr. A 24037 in A 272 C, 2

bez. u. l.: „Peint par Louis de
Silvestre, premier Peintre du Roy en
1743“;

bez. u. r.: „Gravé à Berlin par G. F.
Schmidt Graveur du Roy“





Abb. II.1.50
Anton Raphael Mengs
Königin Maria Josepha von Polen
nach 1751
Pastell
56,5 x 44,5 cm
Privatbesitz Haus Wettin A.L.

Abb. II.1.51 (vgl. II.1.50)
1750, Öl auf Leinwand, 46,5 x 38 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,
Inv.-Nr. 2001/01



Abb. II.1.52
Kopie nach Pietro Antonio Graf
Rotari
Königin Maria Josepha von Polen,
Kurfürstin von Sachsen
nach 1755
Öl auf Leinwand
108 x 86 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. 99/78

Abb. II.2.01
Joseph Vivien
Kurprinz Karl Albrecht
von Bayern
vor 1722
Öl auf Leinwand
81 x 66 cm
München, Residenz,
Erstes Vorzimmer, BStGS
Inv.-Nr. 7548

unregelmäßig beschnitten

Abb. II.2.01 gespiegelt



Abb. II.2.02
Joseph Vivien
Kurfürst Maximilian Emanuel II. von
Bayern
um 1698
Pastell auf Papier
129 x 101 cm
München, Schleißheim, Staatsgalerie,
BStGS
Inv.-Nr. 2302





Abb. II.2.03
Joseph Vivien
Kurfürst Maximilian Emanuel II.
von Bayern
um 1698
Pastell auf Papier
96 x 72 cm
Berchtesgaden, Schloss
Inv.-Nr. WAF B Ia 141



Abb. II.2.04
Joseph Vivien
Kurfürst Maximilian Emanuel II.
von Bayern
1700
Pastell auf Papier
82 x 66 cm
Paris, Musée du Louvre
Inv.-Nr. 33293

bez. l. in Höhe des Halses: "Vivien
fecit 1700"

Abb. II.2.05
Joseph Vivien
Kurfürst Maximilian Emanuel II. von
Bayern
1706
Pastell auf Papier
215 x 146 cm
München, Residenz, Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G 433



Abb. II.2.06
Franz von Stampart
Kurprinz Karl Albrecht von Bayern
1722
Öl auf Leinwand
88 x 70 cm
Schloss Hämelschenburg





Abb. II.2.07
Deutsch
Kurfürst Karl Albrecht von Bayern
1730er Jahre
Öl auf Leinwand
92 x 75 cm
Düsseldorf, Stadtmuseum
Inv.-Nr. B 69



Abb. II.2.08
Franz Joseph Winter
Kurfürst Karl Albrecht von Bayern
Dat. unklar
Öl auf Leinwand
München,
Bayerisches Nationalmuseum

Abb. II.2.09
Joseph Vivien
Kurprinz Karl Albrecht von Bayern
1722
Öl auf Leinwand
267 x 152 cm
München, Residenz, Schösserverwaltung
Inv.-Nr. 2487

© Bayer & Mitko - ARTOTHEK



Abb. II.2.10
Werkstatt Hyacinthe Rigaud
Louis de France, Grand Dauphin
um 1697
Öl auf Leinwand
147 x 115 cm
Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-
Brandenburg/Fotograf: RMN
GK I 1636





Abb. II.2.11
Hyacinthe Rigaud
Ludwig XIV. in Rüstung
1694
Öl auf Leinwand
238 x 149 cm
Madrid, Museum Prado



Abb. II.2.12
Hyacinthe Rigaud
Ludwig XIV.
1701
Öl auf Leinwand
277 x 194 cm
Paris, Musée National du Louvre
Inv.-Nr. 7492

Abb. II.2.13
Joseph Vivien
Kurfürst Maximilian
Emanuel II. von Bayern
zw. 1717 und 1719
Öl auf Leinwand
236 x 176 cm
München, Schleißheim,
Staatsgalerie, BStGS
Inv.-Nr. 54



Abb. II.2.14
Werkstatt Joseph Vivien
Kurfürst Karl Albrecht von Bayern
ca. 1729
Öl auf Leinwand
151 x 114 cm
München, WAF
Inv.-Nr. B Ia 29





Abb. II.2.15
Joseph Vivien
Kurfürst Maximilian Emanuel II.
von Bayern
nach 1710
Öl auf Leinwand
92 x 73 cm
Berchtesgaden, Schloss, WAF
Inv.-Nr. BIa 110



Abb. II.2.16
Joseph Vivien
Kurfürst Maximilian Emanuel II.
von Bayern
nach 1710
Öl auf Leinwand
85,5 x 68,2 cm
Brüssel, Vertretung des Freistaates
Bayern bei der EU, BStGS
Inv.-Nr. 7544

Abb. II.2.17
Franz Joseph Winter
Karl Albrecht als
Großmeister des St.
Georg-Ritterordens
um 1735
Öl auf Leinwand
151 x 135 cm
München, Residenz,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G 816



Abb. II.2.18
Johann Gottfried Auerbach
Kaiser Karl VI.
um 1730
Öl auf Leinwand
229 x 158 cm
Graz, Alte Galerie am Joanneum
Inv.-Nr. 483





Abb. II.2.19
Johann Gottfried Auerbach
Kaiser Karl VI. im der Robe des Ordens vom
Goldenen Vlies
1730er
Öl auf Leinwand
Wien, Heeresgeschichtliches Museum



Abb. II.2.20
Werkstatt Georges
Desmarées
Kurfürst Karl Albrecht
von Bayern
nach 1730
Öl auf Leinwand
ca. 90 x 72 cm
München, Residenz,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.Gw 84

Abb. II.2.21
Georges Desmarées
Kurfürst Karl Albrecht von Bayern
nach 1730
Öl auf Leinwand
86,5 x 67 cm
München, Privatbesitz



Abb. II.2.22
Franz Joseph Winter
Kurfürst Karl Albrecht von
Bayern als Jäger
Dat. unklar
Öl auf Leinwand
137 x 113 cm
München, BStGS
Inv.-Nr. 3298





Abb. II.2.23

Georges Desmarées und Werkstatt
Kurfürst Karl Albrecht von Bayern im
Jagdkostüm
1734-1740
Öl auf Leinwand
München, Nymphenburg,
Schloss Amalienburg, Raum 5, Teil der
wandfesten Ausstattung,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. NyAm.G11



Abb. II.2.24

Georges Desmarées und Werkstatt
Kurfürst Karl Albrecht von Bayern
zu Pferde
nach 1736
Öl auf Leinwand
365 x 289 cm
München, Schleißheim, Speisesaal,
BStGS
Inv.-Nr. 2572

© Blauel/Gnamm - ARTOTHEK

Abb. II.2.25

Georges Desmarées und Werkstatt
Kurfürst Karl Albrecht von Bayern
vor 1742
Öl auf Leinwand, doublierte Leinwand
113 x 180 cm
historisches museum frankfurt (a. M.)
Inv.-Nr. B 113



Abb. II.2.26

Georges Desmarées und Werkstatt
Kaiser Karl VII. Albrecht
nach 1742
Öl auf Leinwand
205 x 145 cm (beschnitten)
urspr. Schloss Poppelsdorf Potentatengalerie,
heute Brühl, Schloss Augustusburg
Inv.-Nr. G. K. I. Nr. 6949

© LVR - Rheinisches Amt für
Denkmalpflege





Abb. II.2.27
Georges Desmarées
Kaiser Karl VII. Albrecht
nach 1742
Öl auf Leinwand
147 x 105 cm
München, BStGS
Inv.-Nr. 4457



Abb. II.2.28
Antoine Pesne
König Friedrich I. von Preußen
um 1711
Öl auf Leinwand
150 x 110 cm
Potsdam, Neues Palais,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf:
SPSG
GK 1041

Abb. II.2.29
Georges Desmarées und Werkstatt
Kaiser Karl VII. Albrecht
1742-1745
Öl auf Leinwand
295 x 193 cm
München, Schloss Nymphenburg,
Hauptschloss, Raum 10,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. Ny.G112



Abb. II.2.30
Georges Desmarées und Werkstatt
Kaiser Karl VII. Albrecht
nach 1742
Öl auf Leinwand
187 x 135 cm
Hessische Hausstiftung, Museum
Schloß Fasanerie
„Bildarchiv Museum Schloß Fasanerie
bei Fulda“
Inv.-Nr. B 524





Abb. II.2.31
Georges Desmarées und Werkstatt
Kaiser Karl VII. Albrecht
nach 1742
Öl auf Leinwand
WAF
Inv.-Nr. B I a 111



Abb. II.2.32
Werkstatt Georges Desmarées
Kaiser Karl VII. Albrecht
nach 1742
Öl auf Leinwand
lebensgroß
München, Residenz, Goldener Saal,
BStGS

Abb. II.2.33
Franz Lippoldt
Kaiser Karl VII. Albrecht
1742
Öl auf Leinwand
84 x 69 cm
Schlossmuseum Braunfels,
Privatbesitz Graf Oppersdorff





Abb. II.2.34
Franz von Stampart
Erzherzogin Maria Amalia
1722
Öl auf Leinwand
88 x 70 cm
Schloss Hämelschenburg



Abb. II.2.35
Joseph Vivien
Kurprinzessin Maria Amalia von Bayern
um 1726
Öl auf Leinwand
258 x 179 cm
München, Residenz, Audienzzimmer,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. 2488/4987

Pentimenti sind um den Kopf
herum sichtbar

© Bayer & Mitko - ARTOTHEK

Abb. II.2.36
Joseph Vivien
Kurfürstin Therese Kunigunde von
Bayern
1717-1719
Öl auf Leinwand
235 x 169 cm
München, Schleißheim, Staatsgalerie,
BStGS, Inv.-Nr. 2479



Abb. II.2.37
Joseph Vivien
Allegorie auf die Wiedervereinigung Max Emanuels mit seiner Familie
1715-1733
Öl auf Leinwand
530 x 644 cm
München,
BStGS
Inv.-Nr. 2477





Abb. II.2.38

Joseph Vivien und Werkstatt
Kurfürstin Maria Amalia von Bayern
nach 1726
Öl auf Leinwand
München, Residenz, Raum 55,
Antichambre der Reichen Zimmer,
Schlosserverwaltung

Pentimenti sind um den Kopf
herum sichtbar

© Blauel/Gnamm - ARTOTHEK



Abb. II.2.39

Joseph Vivien
Kurfürstin Maria Amalia von
Bayern
nach 1726
Öl auf Leinwand
81 x 66 cm (unregelmäßig
zugeschnitten)
München, Residenz,
Schlosserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G 688

Abb. II.2.40
Nach Joseph Vivien
Kurfürstin Maria Amalia von
Bayern
1730er Jahre
Öl auf Leinwand
93 x 74 cm
Düsseldorf, Stadtmuseum
Inv.-Nr. B 73



Abb. II.2.41
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Amalia von
Bayern
kurz nach 1730
Öl auf Leinwand
ca. 90 x 72 cm
München, Residenz,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.Gw 87





Abb. II.2.42
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Amalia von Bayern
nach 1730
Öl auf Leinwand
86 x 66,5 cm
München, Privatbesitz



Abb. II.2.43
Georges Desmarées
Maria Rosa Walbura von Soyer in
Eisendorf
1750
Öl auf Leinwand
88 x 68 cm
Privatbesitz
Baron Thyssen-Bornemisza

Abb. II.2.44
Franz Joseph Winter
Kurfürstin Maria Amalia im
Jagdkostüm
nach 1730
Öl auf Leinwand
München, Schleißheim,
Staatsgalerie, BStGS
Inv.-Nr. 2301

Pentimenti sind um den Kopf der
Kurfürstin herum erkennbar

© Bayer & Mitko - ARTOTHEK



Abb. II.2.45
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Amalia im Jagdkostüm
1734-1740
Öl auf Leinwand
München, Nymphenburg, Schloss
Amalienburg, Raum 5,
Teil der wandfesten Ausstattung,
Schlosserverwaltung
Inv.-Nr. NyAm.G12





Abb. II.2.46

Georges Desmarées und Werkstatt
Kaiserin Maria Amalia

1742-1745

Öl auf Leinwand

295 x 193 cm

München, Schloss Nymphenburg,

Hauptschloss, Raum 10,

Schlösserverwaltung

Inv.-Nr. Ny.G113

nachtr. bez. l. u.:

„Maria Amalia, Tochter Kaiser

Josephs I. – Gemahlin Carl Albrechts

† 1756“



Abb. II.2.47

Johann Gottfried Auerbach

Kaiserin Elisabeth Christine

1737

Öl auf Leinwand

229 x 158 cm

Graz, Alte Galerie am Joanneum

Inv.-Nr. 619

Abb. II.2.48
Georges Desmarées und Werkstatt
Kaiserin Maria Amalia
nach 1742
Öl auf Leinwand
heute beschnitten
urspr. Schloss Poppelsdorf Potentatengalerie,
heute Brühl, Schloss Augustusburg
Inv.-Nr. G. K. I. Nr. 6466

© LVR – Rheinisches Amt für
Denkmalpflege



Abb. II.2.49
Werkstatt Georges Desmarées
Kaiserin Maria Amalia
nach 1742
Öl auf Leinwand
München, Residenz,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G 71





Abb. II.2.50

Umkreis Desmarées

Kaiserin Maria Amalia

nach 1742

Öl auf Leinwand

Aufbewahrungsort unbekannt

Abb. vgl. BSB München, Nachlass Koch,

Ana 707, Ordner 52



Abb. II.2.51

Franz Lippoldt

Kaiserin Maria Amalia

1742

Öl auf Leinwand

84 x 69 cm

Braunfels,

Schlossmuseum Braunfels

Abb. II.2.52
Georges Desmarées und Werkstatt
Kaiserin Maria Amalia
nach 1742
Öl auf Leinwand
187 x 135 cm
Hessische Hausstiftung, Museum
Schloß Fasanerie, „Bildarchiv Museum
Schloß Fasanerie bei Fulda“
Inv.-Nr. B 523

Abb. II.2.52 gespiegelt



Abb. II.2.53
Georges Desmarées (Umkreis?)
Kaiserin Maria Amalia als Witwe
nach 1745
Öl auf Leinwand
98 x 73 cm
Berchtesgaden, Schloss, WAF
Inv.-Nr. B I a. 112

Abb. II.2.54 (vgl. Abb. II.2.53)
96 x 70 cm, urspr. Schleißheim Ahnengalerie
(Nr. 55),
heute
München,
BStGS





Abb. II.2.55
Georges Desmarées
Kaiserin Maria Amalia als Witwe
um 1755
Öl auf Leinwand
133 x 105,5 cm
Rastatt, Schloss
Inv.-Nr. G 8160



Abb. II.2.56
Georges Desmarées und
Werkstatt
Maria Anna Charlotte
frühe 1730er Jahre
Öl auf Leinwand (doubliert)
120 x 97,5 cm
historisches museum frankfurt
(a. M.)
Inv.-Nr. HMF B 86

Abb. II.2.57
Georges Desmarées und Werkstatt
Kurprinz Maximilian Joseph als
Großprior des St. Georg-Ritterordens
frühe Dreißigerjahre
Öl auf Leinwand
186 x 134 cm
Schloss Hämelschenburg,
Lippold von Kléncke



Abb. II.2.57 gespiegelt



Abb. II.2.58
Georges Desmarées und
Werkstatt
Kurprinz Maximilian Joseph
als Großprior des
St. Georg-Ritterordens
ca. 1736
Öl auf Leinwand
lebensgroß
Brühl,
Schloss Augustusburg



© LVR – Rheinisches Amt für
Denkmalpflege



Abb. II.2.59
Umkreis Desmarées
Kurprinz Maximilian Joseph von Bayern
ca. 1738
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort unbekannt
Abb. vgl. BSB München, Nachlass
Koch, Ana 707, Ordner 52,
Max. III. Joseph, Dia 4



Abb. II.2.60
Werkstatt Georges Desmarées
Kurprinz Maximilian Joseph im
Jagdkostüm
um 1742/43
Öl auf Leinwand
84 x 67 cm
Nymphenburg, Knabenbau, 1.OG
Barockappartement, WAF
Inv.-Nr. B I a 381 (Ny)

Abb. II.2.60 gespiegelt



Abb. II.2.61
Franz Joseph Winter
Kurfürst Maximilian III. Joseph im
Jagdkostüm
1749-1751
Öl auf Leinwand
82 x 67,5 cm
München, Residenz,
Erstes Vorzimmer des Kurfürsten
(Raum 22),
Schlösserverwaltung,
Inv.-Nr. ResMü.G 1241



Abb. II.2.62
Werkstatt Georges Desmarées
Kurfürst Maximilian III. Joseph von
Bayern
um 1749
Öl auf Leinwand
155 x 111 cm
historisches museum frankfurt (a. M.)
Inv.-Nr. B 84:13





Abb. II.2.63

Georges Desmarées

Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern

Dat. unklar

Öl auf Leinwand

95 x 69 cm

urspr. Schleißheim Ahnengalerie (Nr. 58), heute München, Alte Pinakothek



Abb. II.2.64

Georges Desmarées

Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern

um 1750-1755

Öl auf Leinwand

116,3 x 87,1 cm

München, BStGS

Inv.-Nr. 4348

Abb. II.2.65

Umkreis Georges Desmarées
Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern
1749-1751
Öl auf Leinwand
240 x 143 cm
München, Residenz,
Audienzzimmer des Kurfürsten (Raum 24),
Schlosserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G 63



Abb. II.2.66

Georges Desmarées
Kurfürst Maximilian III. Joseph
von Bayern zu Pferde
um 1750
Öl auf Leinwand
147 x 112,5 cm
Schloss Berchtesgaden, WAF
Inv.-Nr. B I a 72
(früher BStGS 1905/1245)





Abb. II.2.67
Georges Desmarées
Kurfürst Maximilian III. Joseph von
Bayern
um 1752
Öl auf Leinwand
115 x 117 cm
München, Alte Pinakothek, BStGS
Inv.-Nr. ResMü. 56



Abb. II.2.68
Georges Desmarées
Kurfürst Maximilian III. Joseph
von Bayern
1760er
Öl auf Leinwand
91 x 73,5 cm
München, Bayerische Akademie
der Wissenschaften, BStGS
Inv.-Nr. 10385

Abb. II.2.69
Werkstatt Georges Desmarées
Kurfürst Maximilian III. Joseph von
Bayern
1760er
Öl auf Leinwand
98 x 80 cm
1991 Kunsthandel Karlheinz
Müller, Verbleib unbekannt



Abb. II.2.70
Georges Desmarées und
Werkstatt
Kurfürst Maximilian III.
Joseph von Bayern
1770-1772
Öl auf Leinwand
90 x 72 cm (oval)
München, Residenz,
Ahnengalerie (Raum 4),
Schlosserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G 78





Abb. II.2.71
Georges Desmarées
Maximilian III. Joseph und Graf von
Salern
(häufig fälschlich als Seeau
identifiziert)
1755
Öl auf Leinwand
192 x 149 cm
München, Residenz, Raum 25,
Schlösserverwaltung,
Inv.-Nr. ResMü.G005

signiert: „G. de Marees Pinxit 1755“



Abb. II.2.72
Joseph Vivien
Kurfürst Clemens August von Köln
im Hausmantel
um 1722
Öl auf Leinwand
149 x 114 cm
Brühl, Schloss Falkenlust

© LVR – Rheinisches Amt für
Denkmalpflege

Abb. II.2.73

Johann Jacob Dorner d. Ä.
Maximilian III. Joseph an der
Drehselbank mit dem
Grafen von Salern
1765
Öl auf Leinwand
66 x 54 cm
München, Nymphenburg,
Hauptschloss, Raum 4,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. Ny.G11



Abb. II.2.74

Georges Desmarées und Werkstatt
Maximilian III. Joseph zu Pferde
1758
Öl auf Leinwand
365 x 289 cm
Schleißheim, Speisesaal, BSTGS
Inv.-Nr. 2573
© Bayer & Mitko - ARTOTHEK



Abb. II.2.75 Bozzetto (vgl. II.2.74)

175[?], Öl auf Leinwand, 78,5 x 61 cm
Ettal, Benediktinerabtei, Inv.-Nr. 101,7
sign. und dat.: „G. Desmarees 175...“
(die letzte
Ziffer ist
unleserlich)





Abb. II.2.75
Anonymer Maler
König August II. von Polen,
Kurfürst von Sachsen, zu
Pferde
vor 1728
Öl auf Leinwand
139 x 116,5 cm
Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
Inv.-Nr. 2005/01



Abb. II.2.77
Georges Desmarées
Kurfürst Maximilian III. Joseph
von Bayern
späte 1760er
Öl auf Leinwand
1930 München, Kunsthandlung
Zink, Verbleib unbekannt

Abb. II.2.78
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie im
Parforcejagdkostüm
1747-1749
Öl auf Leinwand
235 x 150 cm
ehem. Schloss Poppelsdorf, Großer Salon,
heute Brühl, Schloss Augustusburg,
Inv.-Nr. G. K. I. Nr. 6466

© LVR – Rheinisches Amt für
Denkmalpflege



Abb. II.2.79
Franz Joseph Winter
Kurfürst Clemens August von
Köln
um 1732
Öl auf Leinwand
Basel, Privatbesitz





Abb. II.2.80
Georges Desmarées
Kurfürst Clemens August von Köln als
Hochmeister des Deutschen Ordens
1746
Öl auf Leinwand
255 x 175 cm
Brühl, Schloss Augustusburg

© LVR – Rheinisches Amt für
Denkmalpflege



Abb. II.2.81
Franz Joseph Winter
Kurfürstin Maria Anna Sophie
im Jagdkostüm
1749-1751
Öl auf Leinwand
München, Residenz,
Erstes Vorzimmer des
Kurfürsten (Raum 22),
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G1242

Abb. II.2.82
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie von
Bayern
um 1750
Öl auf Leinwand
155,5 x 128 cm
WAF
Inv.-Nr. Blä 181



Abb. II.2.82 gespiegelt



Abb. II.2.83
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie von
Bayern
um 1750
Öl auf Leinwand
81,5 x 66 cm
München, BStGS
Inv.-Nr. 2492



© Bayer & Mitko - ARTOTHEK



Abb. II.2.84
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie von Bayern
kurz vor 1755
Öl auf Leinwand
171 x 115 cm (beschnitten)
ehem. Schloss Poppelsdorf
(evtl. Potentatengalerie),
heute Brühl, Schloss Augustusburg,

© LVR – Rheinisches Amt für
Denkmalpflege



Abb. II.2.85
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie
von Bayern
um 1755
Öl auf Leinwand
88 x 72 cm
St. Petersburg, Eremitage
(dort fälschlich als Maria
Amalia bezeichnet.)
Inv.-Nr. 6769

Abb. II.2.86

Georges Desmarées und Werkstatt
Kurfürstin Maria Anna Sophie von Bayern
1754-1776 (vermutlich Ende der 50er Jahre)

Öl auf Leinwand
228 x 145 cm

München, Residenz, Gemälde depot,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G67



Abb. II.2.87

Georges Desmarées und Werkstatt
Kurfürstin Maria Anna Sophie von
Bayern
um 1775

Öl auf Leinwand
98 x 80 cm

1991 Kunsthandel Karlheinz
Müller, Verbleib unbekannt





Abb. II.2.88
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie von
Bayern
um 1775
Öl auf Leinwand
Aufbewahrungsort unbekannt
Abb. vgl. BSB München, Nachlass
Koch, Ana 707, Ordner 52



Abb. II.2.89
Georges Desmarées und
Werkstatt
Kurfürstin Maria Anna Sophie
von Bayern
späte 1750er Jahre
Öl auf Leinwand
61 x 49,5 cm
München, BStGS
Inv.-Nr. 3220

Abb. II.2.90
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie von
Bayern
um 1764
Öl auf Leinwand
83 x 71 cm
Versailles, Versailles Schloss
Inv.-Nr. 5452



Abb. II.2.91 (vgl. Abb. II.2.90)
82 x 62
cm,
Schleiß-
heim,
Schloss
Lustheim



Abb. II.2.92
Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie
von Bayern
um 1764
Öl auf Leinwand
108 x 85 cm
Privatbesitz





Abb. II.2.93

Umkreis Georges Desmarées
Kurfürstin Maria Anna Sophie
von Bayern
um 1760
Öl auf Leinwand
83 x 65 cm
München, Nymphenburg,
Porzellanmanufaktur, Verkaufsraum,
Schlösserverwaltung
Inv.-Nr. ResMü.G 1173

Abb. II.2.94 (vgl. Abb. II.2.93)

82,5 x 66,6 cm, München, BStGS



Inv.-Nr.
3248



Abb. II.2.95

Georges Desmarées
und Werkstatt
Kurfürstin Maria Anna Sophie von
Bayern
um 1764
Öl auf Leinwand
82,8 x 65,8 cm
Romberg, Gut Rieden

Abb. II.3.01

Antoine Pesne und Werkstatt
Kronprinz Friedrich von Preußen
(Das „Rehabilitationsporträt“)

1733

Öl auf Leinwand

141 x 111 cm

ehem. Ansbach, Residenz, heute
Bayreuth Eremitage, Altes Schloss,
Vorzimmer der Markgräfin, BStGS

Inv.-Nr. 7226



Abb. II.3.01 gespiegelt



Abb. II.3.02

nach Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von Preußen

1733

Öl auf Leinwand

240 x 153 cm

Bayreuth, Neues Schloss





Abb. II.3.03
nach Jean-Baptiste Vanloo
Ludwig XV.
um 1728
Öl auf Leinwand
171 x 205 cm
Versailles, Versailles Schloss,
Saal des Überflusses



Abb. II.3.04
nach Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von Preußen
um 1728
Öl auf Leinwand
168 x 129 cm
Ehem. Schloss Finckenstein, Ostpreußen
(Graf zu Dohna), Kriegsverlust

Abb. II.3.05 (vgl. Abb. II.3.04)
82,5 x 66 cm, Potsdam, Neues Palais,
Stiftung
Preußische
Schlösser und
Gärten Berlin-
Brandenburg/
Fotograf: SPSPG
GK 3527



Abb. II.3.06

Antoine Pesne
Friedrich Wilhelm I. von Preußen,
Kurfürst von Brandenburg
um 1737
Öl auf Leinwand
27 x 17 cm
Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK 3684



Abb. II.3.07

Antoine Pesne
Friedrich Wilhelm I. von Preußen,
Kurfürst von Brandenburg
um 1737
Öl auf Leinwand
247 x 167 cm
Schloss Molsdorf bei Gotha
GK 12448

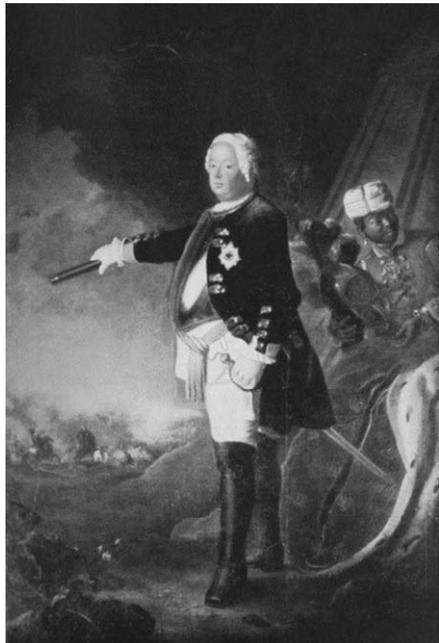




Abb. II.3.08

Georg Wenzeslaus von
Knobelsdorff
Kronprinz Friedrich von Preußen
Um 1735
Öl auf Leinwand
58,5 x 48,5 cm
Potsdam, Schloss Sanssouci,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-
Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK I 1203



Abb. II.3.09

Antoine Pesne
unbekannter Feldherr (wahrscheinlich
Alexander Burggraf und Graf zu
Dohna)
um 1715
Rötzelzeichnung mit Grau- und
Braunlavierungen, Weißhöhung
30,4 x 21,8 cm
Wien, Albertina
Inv.-Nr. 12003

Sammlerstempel unten rechts
(Lugt 174)

Abb. II.3.10

Johann Joseph Freidhoff
Leopold, Fürst zu Anhalt-Dessau
bei der Belagerung von Aire, 1710
1798
Schabkunstblatt nach Antoine Pesne
725 x 500 mm



Abb. II.3.11

Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff
Kronprinz Friedrich von Preussen
um 1735
Öl auf Leinwand
142 x 110 cm
Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK I 30220



II.3 Brandenburg-Preußen – 3.2 Die Porträts Friedrichs II.



Abb. II.3.12
Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von
Preussen
um 1736
Öl auf Leinwand
152 x 118 cm
Berlin, SKKH Dr. Dr. h.c.
Louis Ferdinand Prinz von
Preußen



Abb. II.3.13
Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff
Kronprinz Friedrich von Preussen
um 1735
Öl auf Leinwand
78 x 63 cm
Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf:
SPSG

Abb. II.3.14
Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von Preußen
1736
Öl auf Leinwand
152 x 118 cm
Hechingen, Burg Hohenzollern,
SKKH Dr. Dr. h.c. Louis Ferdinand
Prinz von Preußen



Abb. II.3.15
Werkstatt Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von Preußen
um 1718
Öl auf Leinwand
152 x 110 cm
ehemals Schloss Reitwein bei Küstrin
(Gräfin Finckenstein)





Abb. II.3.16

Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff
Friedrich Wilhelm I.
1737
Öl auf Leinwand
142 x 112 cm
Potsdam Sanssouci,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK I 5242



Abb. II.3.17

Johann Harper (zugeschrieben)
Friedrich Wilhelm I.
um 1722
Öl auf Leinwand
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-
Brandenburg/Fotograf: bpk

Abb. II.3.18

Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von Preußen
1738

Öl auf Leinwand
79 x 64 cm

ehem. Berlin, Schloss Monbijou, Raum 28,
heute Potsdam, Neues Palais,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK 10153

bez. auf Rückseite: "peint par Antoine Pesne
peintre du Roy / anno 1738"



Abb. II.3.19

Antoine Pesne
Friedrich Wilhelm I.
1729

Öl auf Leinwand
242 x 149 cm

Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG

Abb. II.3.19 Detail





Abb. II.3.20
Antoine Pesne
Friedrich Wilhelm I.
um 1735
Öl auf Leinwand
München, BSTGS, Alte Pinakothek
Inv.-Nr. 7160



Abb. II.3.21
nach Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von Preußen
um 1738
Öl auf Leinwand
chem. Pelikan AG Hannover
heute verschollen

Abb. II.3.22

Antoine Pesne
Friedrich II. von Preußen
1739-1740
Öl auf Leinwand
80,8 x 63,3 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie
Foto: Jörg P. Anders
Kat.-Nr. 489

bez. auf Rückseite: „Original de
S.A.R. Monseigneur le /Prince
R. Peint a Reinsberg/ par ant.
Pesne en l'année 1739 et
parvenu au trone le 31 may
1740“
(die letzte Zeile ist nachträglich
hinzugefügt,
vgl. Michaelis, 1996, S. 191)



Abb. II.3.22 Detail der Röntgenaufnahme





Abb. II.3.23
nach Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von Preußen
um 1735
Öl auf Leinwand
84 x 65 cm
Potsdam, Neues Palais,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-
Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK I 2896



Abb. II.3.24
(nach) Antoine Pesne
Kronprinz Friedrich von
Preußen
um 1733
Öl auf Leinwand
76 x 61 cm
ehem. Besitz Paul Seidel
heute verschollen

Abb. II.3.25
Antoine Pesne
Friedrich II.
1746
Öl auf Leinwand
178 x 120 cm
Brühl, Schloss Augustusburg

© LVR – Rheinisches Amt für
Denkmalpflege



Abb. II.3.26
Antoine Pesne
Friedrich II.
um 1745
Öl auf Leinwand
220 x 139 cm
ehem. Schloss Rohnstein/Rohnstock, Schlesien
(Graf von Hochberg),
heute als Leihgabe im Schlesischen Museum der
bildenden Künste, Breslau





Abb. II.3.27
Hyacinthe Rigaud
Louis de France
1703
Öl auf Leinwand
129 x 98 cm
Privatbesitz



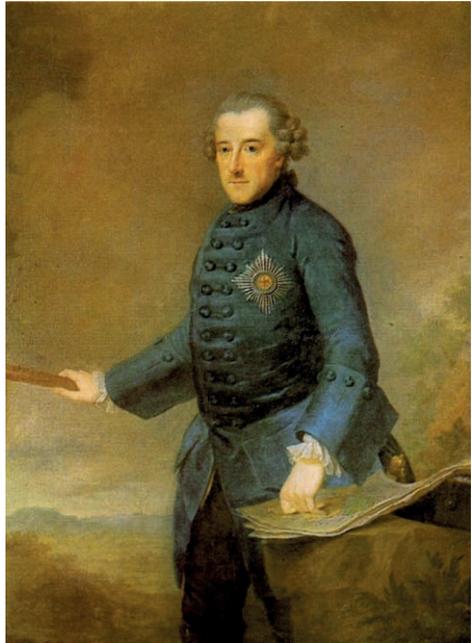
Abb. II.3.28
Johann Georg Ziesenis
Friedrich II.
1763
Ölstudie, unvollendet
59 x 47,5 cm
Landesmuseum Hannover,
Prinz Ernst August
von Hannover

Abb. II.3.29
Johann Georg Ziesenis
Friedrich II.
1769
Öl auf Leinwand
63,5 x 49 cm
Frankfurt am Main, Freies
Deutsches Hochstift,
Goethemuseum
Inv.-Nr. IV/1589

bez. auf Rückseite:
„J. G. Ziesenis pinx. 1769“



Abb. II.3.30
Johann Georg Ziesenis
Friedrich II.
1763
Öl auf Leinwand
133 x 97 cm
Berlin, Stiftung Preußische Schlösser
und Gärten Berlin-
Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK I 1216



II.3 Brandenburg-Preußen – 3.2 Die Porträts Friedrichs II.



Abb. II.3.31

Johann Heinrich Christoph Franke
Friedrich II. vor dem Janustempel
um 1763
Öl auf Leinwand
124 x 91,5 cm
Potsdam, Potsdam Sanssouci,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf:
SPSG; GK I 8973

Abb. II.3.31 Ausschnitt bunt



Abb. II.3.32

Johann Heinrich Christoph Franke
Friedrich II. zieht den Hut
1764
Öl auf Leinwand
145 x 111 cm
Privatbesitz

Abb. II.3.33

Johann Heinrich Christoph Franke
Friedrich II. zieht den Hut
um 1764

Öl auf Leinwand
126 x 94,3 cm

Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf:
SPSG



Abb. II.3.34

Charles-Amedée-Philippe
Vanloo
Friedrich II. vor dem
Janustempel
1767

Öl auf Leinwand
116 x 97,2 cm

Schloss Vaduz, Sammlung
Liechtenstein
Inv.-Nr. G 1818

sign.: „Amedée. Van-Loo. 1767“

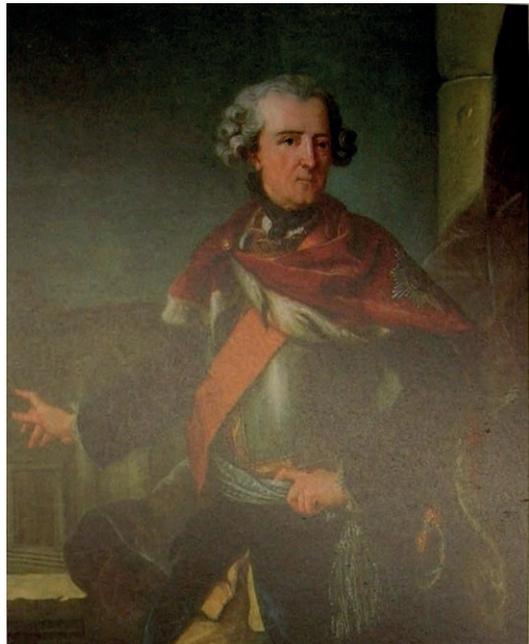




Abb. II.3.35
Anna Dorothea Therbusch und
Christian Friedrich Reinhold
Lisiewski
Friedrich II. von Preußen
1775
Öl auf Leinwand
142 x 108 cm
heute verschollen

Abb. II.3.35 Detail



Abb. II.3.36
Christian Friedrich Reinhold
Lisiewski
Friedrich II. von Preußen
1782
Öl auf Leinwand
66 x 52,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
Fotograf: Jörg P. Anders
Inv.-Nr. A II 919

bez. auf Rückseite: „C.F.R. de
Liszewsky. Pinxit Aö 1782“

Abb. II.3.37
nach Antoine Pesne
Kronprinzessin Elisabeth Christine
von Preußen
1733
Öl auf Leinwand
83 x 65 cm
Potsdam, Neues Palais, Stiftung
Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSP
GK I 2895



Abb. II.3.37 gespiegelt



Abb. II.3.37 farbig





Abb. II.3.38
Antoine Pesne
Kronprinzessin Elisabeth
Christine von Preußen
um 1735
Öl auf Leinwand
79,5 x 64 cm
Berlin, Stiftung Preußische
Schlösser und Gärten Berlin-
Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK 1160

Die Malschicht des Bildes ist,
auch Gerd Bartoschek zufolge, in
einem schlechten Zustand.



Abb. II.3.39
Werkstatt Antoine Pesne
Kronprinzessin Elisabeth
Christine von Preußen
nach 1733
Öl auf Leinwand
76 x 61 cm
ehem. Besitz Paul Seidel,
heute verschollen

Abb. II.3.40

Antoine Pesne und Werkstatt
Kronprinzessin Elisabeth Christine
von Preußen
vor 1740
Öl auf Leinwand
73 x 60 cm
ehem. Berlin, Niederländisches
Palais, Dienstzimmerr
Z 115/6
heute Hechingen,
Burg Hohenzollern,
ehem. Schlafzimmer der Königin,
SKH Georg Friedrich
Prinz von Preußen
(GK I 9712)
neue Inv.-Nr. 715



Abb. II.3.41

Antoine Pesne
Kronprinzessin Elisabeth Christine
von Preußen
1738
Öl auf Leinwand
77 x 63 cm
ehem. Berlin, Schloss Monbijou
(Raum 28)
heute Potsdam, Neues Palais,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK 10154

bez. auf Rückseite: "Ant: Pesne Peintre du
Roi / anno 1738 le 7 mars."





Abb. II.3.42
Antoine Pesne
Königin Elisabeth Christine von
Preußen, Kurfürstin von
Brandenburg
nach 1740
Öl auf Leinwand
140 x 110 cm
Bayreuth, Neues Schloss, BStGS
Inv.-Nr. 7225



Abb. II.3.43
Antoine Pesne und Werkstatt
Königin Elisabeth Christine von
Preußen, Kurfürstin von
Brandenburg
nach 1740
Öl auf Leinwand
134 x 111 cm
Berlin, DHM
Gm 96/18

Abb. II.3.44

Antoine Pesne
Königin Sophie Dorothea von Preußen,
Kurfürstin von Brandenburg
1737

Öl auf Leinwand
143 x 112 cm

Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf:
SPSG; GK I 1218

Abb. II.3.44 gespiegelt



Abb. II.3.45

Antoine Pesne
Königin Elisabeth Christine von Preußen
um 1740
Öl auf Leinwand
138 x 105 cm
ehem. Berlin, Schloß Monbijou (Raum 28),
heute Berlin, Schloss Charlottenburg,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK 1027

Abb. II.3.45 gespiegelt





Abb. II.3.46
Antoine Pesne
Sophie Marie Helene Gräfin zu Lynar
1737
Öl auf Leinwand
139 x 106 cm
Lübbenau, Spreewald-Museum
Inv.-Nr. EB 941



Abb. II.3.47
Antoine Pesne
Königin Elisabeth Christine von
Preußen, Kurfürstin von Brandenburg
1750er
Öl auf Leinwand
144 x 111 cm
Herzogliches Schloss zu
Braunschweig, Privatbesitz Herzog
von Braunschweig-Lüneburg

Abb. II.3.48

Werkstatt Antoine Pesne
Königin Elisabeth Christine von Preußen,
Kurfürstin von Brandenburg
Mitte 18. Jahrhundert
urspr. 245 x 147 cm
(heute umgeschlagen 239 x 139 cm)
ehem. Berlin, Schloss Monbijou,
heute Berlin, Schloss Charlottenburg,
Neuer Flügel, Blaues Vorzimmer,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg/Fotograf: SPSG
GK 880



Abb. II.3.49

Antoine Pesne
Königin Elisabeth Christine von
Preußen, Kurfürstin von
Brandenburg
um 1740
Öl auf Leinwand
74 x 59,5 cm
Hechingen Burg Hohenzollern,
SKH Georg Friedrich
Prinz von Preußen
Inv.-Nr. GK 9349

(Im Saal als Wilhelmine von
Bayreuth bezeichnet)





Abb. II.3.50
Thomas Huber nach Antoine Pesne
Königin Elisabeth Christine von Preußen
1740
Öl auf Leinwand
lebensgroß
Potsdam, Sanssouci, Neues Palais,
unteres Vestibül,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf:
SPSG



Abb. II.3.51
Antoine Pesne
Königin Elisabeth Christine von
Preußen
um 1750
Öl auf Leinwand
141 x 104 cm (links beschnitten)
ehem. Schloss Cecilienhof, heute
Potsdam, Schloß Sanssouci,
Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf:
SPSG
GK I 50411 (= GK 2877)

Abb. II.3.52

Joachim Martin Falbe
Königin Elisabeth Christine
von Preußen
nach 1764
Öl auf Leinwand
143 x 108 cm
Berlin, Schloss Schönhausen,
Stiftung Preußische Schlösser
und Gärten Berlin-
Brandenburg/Fotograf: SPSG
Inv.-Nr. GK I 51199



Abb. II.3.53

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
Königin Elisabeth Christine
von Preußen
1778/79
Öl auf Leinwand
69 x 52,8 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie
Foto: Jörg P. Anders



Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts

Stella Junger

Das Herrscherbildnis wird heute nicht mehr nur als Verknüpfung von Denkmal, Monument und Porträt, sondern auch als vielfältiges Zeugnis der Inszenierungskunst von Künstler und Herrscher gewürdigt. Gefragt wird nach Stand, Rang und Persönlichkeit, Tradition, Konvention, Zeitgeist, Mode, Können und Stil des Künstlers, Propaganda oder auch Erwartungen des Betrachters.

Die vorliegende Dissertation rückt diese Aspekte im Porträt ausgewählter deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts in den Fokus. Diese sind zum einen die kurfürstlichen und königlichen Herrscherpaare in Sachsen-Polen – August III. und seine Frau Maria Josepha – und Brandenburg-Preußen – Friedrich II. und Elisabeth Christine. Zum anderen wird das Kurfürsten- und Kaiserhaus in Bayern unter Karl VII. Albrecht und Maria Amalia sowie Maximilian III. Joseph und Maria Anna Sophie untersucht.

Anhand heute noch feststellbarer Typen analysiert und vergleicht die Arbeit die Porträts dieser Herrscher auf der Grundlage ihrer gemeinsamen gesellschaftlichen und politischen Situation. Unter den zahlreichen vorzustellenden Porträtisten und ihren Werken heben sich dabei insbesondere Georges Desmarées in München, Antoine Pesne in Berlin und Louis de Silvestre in Dresden hervor.

ISBN 978-3-8405-0025-1 EUR 46,50



9 783840 500251