

***Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765 – 1790)***

**Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des  
Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von

Angelika Schmitt-Vorster

aus

München

2006

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der LMU München  
Institut für Kunstgeschichte

Referent: Prof. Dr. Steffi Roettgen  
Korreferent: Prof. Dr. Frank Büttner

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 2005

***Hinweis zur Qualität der Abbildungen:***  
*Die Auflösung der Abbildungen wurde aus bildrechtlichen Gründen  
in der gesamten Arbeit auf 72 Punkte pro Zoll (dpi) reduziert.*

## Inhaltsverzeichnis

<b>I.</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>II.</b>	<b>Joseph II. und die Voraussetzungen seiner Darstellung.....</b>	<b>4</b>
	1. Grundzüge der habsburgischen Kaiserikonographie seit Maximilian I. ....	4
	2. Forderungen der aufgeklärten Porträttheorie an das Herrscherbildnis.....	11
	3. Die Biographie Josephs II. ....	16
	4. Das Aussehen Josephs II. nach zeitgenössischen Quellen .....	24
<b>III.</b>	<b>Die prägenden Porträtversionen und ihre Entwicklung .....</b>	<b>28</b>
<b>A.</b>	<b>Die Bildnisse der Jugend und der ersten Jahre der Mitregentschaft .....</b>	<b>29</b>
	1. Kindheits- und Jugendbildnisse.....	29
	2. Wettstreitende Versionen von Liotard und van Meytens (1741 – 1767) .....	30
<b>B.</b>	<b>Die Findung des Kaiserbildes während der Mitregentschaft.....</b>	<b>37</b>
	1. Die Porträtversion von Batoni (1769) .....	38
	2. Die Porträtversion von Joseph Hickel (1770) .....	42
	3. Weitere Porträtversionen, die jedoch kaum Nachfolge fanden .....	47
<b>C.</b>	<b>Die Porträts der Alleinregierung (1780 – 1790).....</b>	<b>54</b>
	1. Die Porträtversion von Heinrich Friedrich Füger.....	55
<b>D.</b>	<b>Ergebnisse zu Gestalt und Entwicklung der Porträtversionen.....</b>	<b>58</b>
<b>IV.</b>	<b>Stellenwert und Protektion der Bildnisse bei Hof.....</b>	<b>60</b>
<b>A.</b>	<b>Die Quellenlage zum Kaiserbildnis am Wiener Hof.....</b>	<b>60</b>
	1. Der Stellenwert des Kaiserbildnisses im Schriftenverkehr des Hofes .....	60
	2. Die Ausgaben für die Porträts des Kaisers .....	65
<b>B.</b>	<b>Der Herstellungskontext des Kaiserbildnisses in Wien .....</b>	<b>69</b>
	1. Die Situation der Maler zwischen Hof und Akademie.....	69
	2. Die Bevorzugung des Malers Joseph Hickel und ihre Auswirkung.....	71
<b>C.</b>	<b>Kontakte Josephs II. zu Künstlern außerhalb des Hofbetriebs .....</b>	<b>73</b>
	1. Bemühungen Josephs II. um ausländische Maler.....	73
	2. Der Auftrag an Pompeo Batoni und seine besondere Wertschätzung.....	77
<b>D.</b>	<b>Ergebnisse zu Quellenstand, Produktion und Protektion .....</b>	<b>90</b>
<b>V.</b>	<b>Die Verwendung der Kaiserbildnisse und ihre Auftraggeber .....</b>	<b>91</b>
<b>A.</b>	<b>Das Kaiserporträt in den habsburgischen Residenzen .....</b>	<b>91</b>
	1. Die Präsenz des Kaiserporträts in Wien, Budapest und Prag.....	92
	2. Die Verwendung des Kaiserbildnisses in der Innsbrucker Hofburg .....	95

<b>B.</b>	<b>Kaiserporträts in Wiener Palais (Beispiel der Grafen Harrach).....</b>	<b>102</b>
1.	Der Erwerb eines Porträts Josephs II. unter Ernst Guido Graf Harrach.....	102
2.	Die Ausstattung der einzelnen Besitzungen mit dem Kaiserbildnis.....	105
<b>C.</b>	<b>Ausstattung öffentlicher Einrichtungen und ihre Auftraggeber .....</b>	<b>109</b>
1.	Die Ausstattung der Akademie der Bildenden Künste.....	109
2.	Die Ausstattung von Universitäten.....	112
3.	Die Ausstattung von Rathäusern .....	115
<b>D.</b>	<b>Ergebnisse zu Verwendung und Auftraggebern des Kaiserbildnisses..</b>	<b>118</b>
<b>VI.</b>	<b>Bildniswunsch und die Mechanismen der Bildnisverbreitung .....</b>	<b>119</b>
<b>A.</b>	<b>Die eigenständige Verbreitung durch den Künstler.....</b>	<b>120</b>
<b>B.</b>	<b>Porträtgeschenke und die Sparsamkeit mit dem kaiserlichen Bildnis..</b>	<b>123</b>
<b>C.</b>	<b>Familienbande und Reisen – ihre Wirkung auf die Porträtnachfrage..</b>	<b>128</b>
1.	Die Verbindung nach Paris und ihre Wirkung auf die Verbreitung.....	128
2.	Verbreitung des Porträts Josephs II. anlässlich der Frankreichreise 1777 ....	133
<b>D.</b>	<b>Die Druckgraphik als Multiplikator des Kaiserbildnisses.....</b>	<b>142</b>
1.	Angebot und Nachfrage des Porträts Josephs II. im Kunsthandel Artaria ...	143
2.	Internationalität und länderspezifische Darstellungsformen .....	154
<b>E.</b>	<b>Ergebnisse zu den Verbreitungsmechanismen der Kaiserbildnisse .....</b>	<b>158</b>
<b>VII.</b>	<b>Die Abkehr von den barocken Formen der Repräsentation.....</b>	<b>159</b>
<b>A.</b>	<b>Die Demontage der barocken Herrschaftsikonographie .....</b>	<b>159</b>
1.	Vom barocken Staatsporträt zum Handlungs- und Schreibtischporträt .....	160
2.	Das Feldherrnporträt und die Vermischung der Gattungsattribute .....	168
3.	Die Reiterporträts Josephs II. und der Verzicht auf Machtdemonstration ...	173
4.	Ergebnisse zu den ikonographischen Veränderungen und Neuerungen .....	180
<b>B.</b>	<b>Mechanismen der Überhöhung jenseits der barocken Form .....</b>	<b>182</b>
1.	Vom allegorischen zum szenischen Porträt: ein `Herrscherbild von unten´	182
2.	Die Silhouette der Physiognomik: das reduzierte Herrscherbildnis.....	193
3.	Die wiederkehrende Form – Bezüge des Kaiserbildnisses zur Ikone .....	206
<b>VIII.</b>	<b>Fazit und Ausblick.....</b>	<b>213</b>
<b>IX.</b>	<b>Literaturverzeichnis:.....</b>	<b>218</b>
<b>X.</b>	<b>Personenregister (Auswahl).....</b>	<b>253</b>

## **XI. Systematischer Katalog der Bildnisse Josephs II.**

### **A. Teil I: Gemälde, graphische Reproduktionen und Skulptur**

	<b>Kat. Nr.:</b>
1. Bildnisse der Jugend und frühen Kaiserwürde (1741 - 1768): .....	1 – 33
a) Jugendbildnisse .....	1 – 7
b) Porträts von Jean-Étienne Liotard und Nachfolger .....	8 – 17
c) Porträts von Martin van Meytens und Nachfolger .....	18 – 33
2. Die Findung des Kaiserbildes in der Zeit der Mitregentschaft (1769 - 1779): .....	34 – 145
a) Porträts von Pompeo Batoni und Nachfolger .....	34 – 67
b) Porträts von Joseph Ducreux .....	68 – 72
c) Porträts von Joseph Hickel und Nachfolger .....	73 – 98
d) Porträts von Georg Weikert .....	99 – 111
e) Porträts von Anton von Maron .....	112 – 115
f) weitere Bildnisse zwischen 1770 und 1780 .....	116 – 145
3. Die Porträts während der Alleinregierung (1780 - 1790): .....	146 – 180
a) Porträts von 1780 – 1784 .....	146 – 157
b) Porträts von Heinrich F. Füger .....	158 – 165
c) Porträts von 1785 – 1790 .....	166 – 180
4. Skulptur .....	181 – 188
5. Posthume Darstellungen (Auswahl) .....	189 – 193

### **B. Teil II: Selbständige Kompositionen der Druckgraphik**

1. Brustbilder bis Ganzfigur .....	200 – 216
2. Reiterbildnisse .....	217 – 227
3. Profilbildnisse und Silhouetten .....	228 – 256
4. Allegorische Darstellungen .....	257 – 277
5. Szenische Darstellungen .....	278 – 296

## **XII. Quellen- und Dokumentenanhang**

## **XIII. Vergleichsabbildungen (Reihenfolge ihrer Erwähnung im Text)**

„Unsere Tage füllten den glücklichsten Zeitraum des 18. Jahrhunderts. Kaiser, Könige, Fürsten steigen von ihrer gefürchteten Höhe menschenfreundlich herab, verachten Pracht und Schimmer, werden Väter, Freunde und Vertraute des Volks. (...) Aufklärung geht mit Riesenschritten“<sup>1</sup> (Gotha, 1784)

## I. Einleitung

Der voranstehende Lobpreis wurde während der Regierungszeit Kaiser Josephs II. (1741 – 1790) verfaßt. Seine euphorische Aufbruchstimmung spiegelt die Begeisterung wieder, mit der die zunehmende Volksnähe der Regenten aufgenommen wurde. Kaiser Joseph II. selbst stellt aufgrund seiner unerbittlich von den Gedanken der Aufklärung getriebenen Reformen einen aufgeklärten Herrscher *par excellence* dar. Gemäß seinem Wahlspruch „für Gott und das Volk“ ging er auf die elementaren Bedürfnisse seines Volkes ein und fühlte sich nicht den Erwartungen des Hofes sondern nur Gott allein verantwortlich. Die von ihm initiierten pragmatischen Reformen zielten auf eine derart radikale Umformung des absolutistischen Gesellschaftssystems, daß die Form seiner Regierung einen eigenen Namen, „Josephinismus“, erhielt.

Während das Leben und Wirken Josephs II. bereits von historischer Seite ausführlich bearbeitet worden ist, stellt die Untersuchung seiner künstlerischen Darstellung ein Desiderat der Forschung dar. Hanna Egger hatte anlässlich der Gedächtnisausstellung Josephs II. im Jahr 1980 darauf hingewiesen, daß eine umfassende Ikonographie Josephs II. ausstehe<sup>2</sup>. Die vorliegende Arbeit möchte diese Forschungslücke schließen, indem sie den Bestand der Bildnisse Josephs II. erstmals umfassend vorstellt und auswertet. Über die ikonographischen Untersuchungen hinaus wird sie jedoch auch den Funktionszusammenhang des Kaiserbildnisses unter Joseph II. bestimmen. Während die Analyse der Ikonographie Josephs II. rein kunsthistorischen Fragestellungen verpflichtet wäre, soll hier zudem berücksichtigt werden, daß das Kaiserbildnis weniger als „Kunstwerk“ denn als „politisches Instrument“ zu verstehen ist<sup>3</sup> und somit auch historische Fragestellungen einbezogen werden müssen. Daher wird hier das Bildnis Josephs II. in seinem gesamten Entstehungs- und Funktionszusammenhang beleuchtet und seine bedeutende Stellung innerhalb der Herrscherbildnisse des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewürdigt werden.

---

<sup>1</sup>Anonym verfaßtes Schriftstück aus dem Jahr 1784, das in einer Kirche in Gotha gefunden wurde (zitiert nach MERKER 1982, S. 7).

<sup>2</sup> EGGER 1980, S. 275.

<sup>3</sup> Vgl. SCHOCH 1975, S. 9, der diese Sichtweise des Herrscherbildnisses annimmt.

Die Bildnisse Kaiser Josephs II. stehen aus mehrfachen Gründen im Fokus des kunsthistorischen Interesses: Sie entstanden am Vorabend der französischen Revolution und markieren somit eine Phase, in der das althergebrachte absolutistische Herrschaftsverständnis überdacht werden mußte. In jener Zeit ist auch eine radikale Wende der monarchischen Selbstdarstellung zu erwarten. Es wird daher gezeigt werden, inwiefern Joseph II. auf die warnenden Anzeichen der französischen Revolution reagierte und welche Formen seine Porträts annahm, um den Anforderungen der Zeit gerecht zu werden. Innerhalb der ikonographischen Tradition der Habsburger stellen die Bildnisse Josephs II. einen entscheidenden Endpunkt der barocken, unangefochtenen Repräsentation dar, dessen Repräsentationsmotive von ihm *peu à peu* demontiert wurden.

Während der Begriff der „Propaganda“ im eigentlichen Sinne erst für das 19. Jahrhunderts herangezogen werden kann, war von einigen Vordenkern wie z.B. Denis Diderot bereits in den 1770er Jahren eine dezidierte Kunstpolitik gefordert worden<sup>4</sup>. Auch für Joseph II. wird angenommen, daß er Bildmedien für seine Politik zu nutzen wußte<sup>5</sup>. Es wird daher eingehend untersucht werden, welchen Stellenwert das Kaiserbildnis am Wiener Hof gehabt hat und inwiefern es medienwirksam eingesetzt wurde. Hierzu werden zunächst die Modalitäten der Porträtproduktion am Wiener Hof beleuchtet. Anschließend wird untersucht werden, welche Verwendung das Kaiserbildnis in den unterschiedlichen Kontexten gefunden hat und wer für seine Anschaffung in Residenzen, privaten Palais und Behörden zuständig war. Da die schriftlichen Quellen andeuten, daß Joseph II. weit sparsamer mit seinem Bildnis umging als dies seine Mutter, Maria Theresia, getan hatte, wird zudem herausgearbeitet werden, welche Verbreitungsmechanismen unter der Maßgabe der Sparsamkeit funktionierten. Da Joseph II. aufgrund seiner unprätentiösen Lebensführung und ausgeprägten Reisetätigkeit von seinem Volk persönlich wahrgenommen werden konnte, entfaltete sich eine autarke Nachfrage nach seinem Porträt, das in allen Facetten das Bildnis eines Volkskaisers darstellte.

Die ikonographischen Veränderungen der Darstellung Josephs II., die sich während seiner Regierungszeit vollzogen, werden an unterschiedlichen Stellen in ihren kulturellen Kontext gestellt werden. Auf der einen Seite werden hierfür vor allem die Bildnisse des von Joseph II. als Vorbild verehrten preußischen Königs, Friedrich II., herangezogen. Es wird untersucht werden, inwiefern die Ikonographie und die Porträtverwendung, die von Friedrich II. († 1786) vorgelebt wurde, von Joseph II. übernommen wurde bzw. in welchen Punkten sich eigenständige Charakteristika des Habsburgers bemerkbar machen.

Auf der anderen Seite wird nachgewiesen werden, durch welche Mechanismen das von barocken Formen entledigte Bildnis Josephs II. seine

---

<sup>4</sup> SCHOCH 1975, S. 28 mit Belegbeispiel aus der *Encyclopédie nouvelle*, 1779.

<sup>5</sup> GUTKAS 1989, S. 456/457.

Wirkung erzielte. Hierzu werden Bezüge zur zeitgenössischen Gesichtsforschung der Physiognomik sowie zur kulturell gebundenen Sehgewohnheit des sakralen Bildnisses aufgezeigt. Unterstützt durch diese Wahrnehmungsverfahren wurde eine Verehrung des Kaiserbildnisses möglich, die sich eines vollständig neuen Zeichensystems bediente. Auf diese Weise lebten die Porträts Josephs II. die Katharsis vor, die das Herrschaftsverständnis durchlaufen mußte.

Für diese Untersuchung wurden neben zahlreichen Gemäldeporträts, Porträtgraphiken und bildhauerischen Werken, von denen die wichtigsten Werke im Katalog aufgeführt sind, ein großer Fundus an zeitgenössischen Beschreibungen Josephs II., wie auch archivalische Quellen zur Porträtproduktion und Verwendung herangezogen und erstmalig für diese Fragestellung ausgewertet.

## II. Joseph II. und die Voraussetzungen seiner Darstellung

Die ikonographischen, porträttheoretischen, biographischen und visuellen Aspekte sind als Grundlage für die Interpretation der Bildnisse Josephs II. zu verstehen und sollen im Folgenden herausgearbeitet werden.

### 1. Grundzüge der habsburgischen Kaiserikonographie seit Maximilian I.

Als Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und als Habsburger stand Joseph II. in einer langen Tradition der bildlichen Repräsentation. Um die Besonderheiten und Veränderungen der Herrschaftsikonographie, die sich unter seiner Regierung vollzog, verstehen zu können, sollen zunächst die Traditionen aufgedeckt werden, aus denen sich sein Bildnis entwickelte.

Das habsburgische Kaiserhaus bietet eine Porträttradition, welche bis auf die erste dezidierte Nutzung des kaiserlichen Porträts unter Maximilian I. zurückgeht<sup>6</sup>. Maximilian I. (1459-1519) ist die Errungenschaft zuzuschreiben, einen neuen Typus des höfischen Fürstenporträts geschaffen zu haben, in dem sich seine herrschaftliche Würde nicht durch Hinweise auf seine Herkunft sondern allein durch kompositorische Mittel dem Betrachter einprägt<sup>7</sup>. So wirkt das Porträt, das Dürer von ihm schuf, allein durch die kompositorische Präsenz des Kaisers<sup>8</sup>. Zur Wiedererkennung seiner Person, war es Maximilian zudem wichtig, daß seine sehr individuellen Züge nicht geschönt wurden. Sein prägnantes Profil mit „Adlernase“ sollte auf allen Bildnissen zu erkennen sein. Dadurch wird deutlich, daß er sich bereits der Mechanismen bediente, die für eine einprägsame Kaiserikonographie nötig waren<sup>9</sup>. Sein Porträt wurde – im Medium des Holzschnitts – im Reich verteilt (Vergleichsabb. 1)<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> FERINO-PAGDEN 2000, S. 65-75, S. 65 mit Verweis auf Maximilian I. und HEINZ 1963, S. 103.

<sup>7</sup> Vgl. Schütz in AK KARL V. 2000, S. 114: („Dürer schuf mit diesem Porträt den neuen Typus des höfischen Fürstenbildnisses, der die Darstellung herrschaftlicher Repräsentation allein mit kompositorischen Mitteln leistet und von der Wiedergabe der äußeren Zeichen der Herrschaft unabhängig macht.“)

<sup>8</sup> Das Original befindet sich in Wien (KHM, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 825) und ist posthum nach einer Vorzeichnung, die Dürer von Maximilian beim Wormser Reichstag im Juni 1518 angefertigt hatte, entstanden (vgl. AK KARL V. 2000, 114). Es zeigt Maximilian, in Halbfigur nach links aus dem Bild herausgewandt, in einem mit Pelz besetzten roten Mantel und schwarzer Samtkappe. In der Hand hält er einen angebissenen Granatapfel. Links oben, vor dem olivgrünen Hintergrund, ist das Kaiserwappen mit Krone und der Ordenskette des Goldenen Vlieses zu sehen. Die zentral angebrachte Inschrift über Maximilians Kopf nennt seine Errungenschaften und sein Todesdatum.

<sup>9</sup> Die Abbildung zeigt einen Holzschnitt nach dem Porträt, das Dürer 1519 von Maximilian I. geschaffen hatte. Vgl. KOHLER 1997, S. 155-168, bes. S. 156/157 zur Vorgabe, daß er nicht idealisiert werden wollte.

<sup>10</sup> Alfred Kohler geht davon aus, daß sein Bildnis „sozusagen in jeder Amtsstube“ geangen habe (KOHLER 1997, S. 156).

Unter Karl V. (1500-1558) erfuhr die Kaiserikonographie neue Impulse, mit denen sich das Haus Habsburg als Vorreiter für die Entwicklung des Herrscherporträts positionierte. Durch die intensive Zusammenarbeit mit Tizian wurde für Karl V. eine Reihe von Porträts geschaffen, die den Kanon der Herrscherbildtypen auch für die kommenden Jahrhunderte festlegte. Im Vor- und Umfeld des Augsburger Reichstages entstanden von Karl V. ein ganzfiguriges, stehendes Bildnis (mit Dogge) (1532)<sup>11</sup>, ein Reiterporträt (1548) (Vergleichsabb. 2)<sup>12</sup>, ein Porträt mit Kommandostab<sup>13</sup> (1548), ein Porträt im Lehnstuhl sitzend (1548) sowie ein Doppelbildnis, das Karl V. zusammen mit seiner Ehefrau zeigt (1548)<sup>14</sup>. Diese Reihe von Sujets sind diejenigen Porträttypen, die bis ins 19. Jahrhundert das Herrscherbild kanonisch prägten<sup>15</sup>. Ihre Verbreitung in damaliger Zeit ist durch die zahlreichen Kopien belegt, die in Europa verbreitet sind<sup>16</sup>. Mittels des Kupferstichs wurde zudem eine noch größere Verbreitung gewährleistet, die durch Karl V. selbst gefördert wurde und so als frühe Nutzung des Porträts zu „Propagandazwecken“ anzusehen ist<sup>17</sup>.

Karl V. stilisierte Tizian in Anlehnung an das Verhältnis zwischen Alexander dem Großen und seinem Hofkünstler Apelles zu seinem alleinigen Porträtmaler<sup>18</sup>. Hierdurch hob er die Erschaffung des Kaiserporträts in eine

---

<sup>11</sup> Wien, KHM, entstanden 1532 (Lit. hierzu und zur Kopie von Seisenegger: AK KARL V. 2000).

<sup>12</sup> Madrid, Prado, 1548.

<sup>13</sup> Das Original dieses 1548 entstandenen 3/4 Porträt im Harnisch mit Kommandostab ging verloren. Kopien befinden sich u.a. in Wien (KHM, Gemäldegalerie; Abb. in: AK KARL V. 2000, Kat. Nr. 251, Abb. S. 264).

<sup>14</sup> Dieses Doppelbildnis ist nur in Kopien erhalten (z.B. Madrid, Sammlung Alba, Kopie durch Rubens). Nach BRAUNFELS 1956, S. 193 und GLÜCK 1937, S. 168 soll Tizian für dieses Porträt Karls V. die vielleicht einzige Porträtstudie des Kaisers benutzt haben, die er für das Lehnstuhlbild angefertigt hatte.

<sup>15</sup> Das Porträt Karls V. mit Dogge stellt Kusche als Durchbruch für das neue Format des ganzfigurigen Repräsentationsbildnisses dar (KUSCHE 1991, S. 23). Schweikhart wertet das Porträt mit Kommandostab als „folgenreich für die Bildnisikonographie“ (SCHWEIKHART 1997, S. 34): „Mit dem Porträt von ‚Karl mit dem Kommandostab‘ hatte Tizian ein Bildnischema entwickelt, das als Dreiviertel-Figur in Rüstung in der Folgezeit zu einem festen Bestandteil höfischer Repräsentationsdarstellung wurde.“ (S. 35).

<sup>16</sup> Allein von dem Porträt mit Kommandostab finden sich 11 Kopien in Kniestückformat und 3 Kopien in Ganzfigurenformat. (Zur Auflistung der einzelnen Kopien vgl. WETHEY 1971, Bd. 2, 191ff.; bzw. KUSCHE 1991, FN 113, 11).

<sup>17</sup> Es ist überliefert, daß Karl V. einen Stich nach dem Kommandostabporträt, gestochen von Enea Vico, wertschätzte und ihn in großer Auflage verbreiten ließ (MÜLLER-HOFSTEDTE 1967, Abb. 13). Für den Auftrag erhielt Vico 200 scudi (MÜLLER-HOFSTEDTE 1967, S. 53 mit Quellenangabe).

Dieses Porträt scheint dem Bild des Kaisers am besten entsprochen zu haben, wie nicht nur seine dezidierte Verbreitung durch Kupferstich sondern auch seine Verwendung bis ins frühe 17. Jahrhundert zeigt. Philipp III. erteilte seinem Hofmaler Juan Pantoja de la Cruz 1605 und 1608 den Auftrag, die Komposition des Tizian-Porträts für die Ausschmückung der Bibliothek im Escorial zu verwenden (vgl. MÜLLER-HOFSTEDTE 1967, S. 53 mit Abb. 18 und KUSCHE 1964, S. 167ff., Kat. Nr. 41 und 42).

<sup>18</sup> Karl V. bezeichnete Tizian in einer Urkunde als Apelles (vgl. SCHWEIKHART 1997, S. 30 und VON EINEM 1960, S. 8 mit Angabe der Quelle. VON EINEM 1960, S. 8, erwähnt weitere

schützenswerte und prädestinierte Sphäre, die dem Werk des Kaiserporträts eine mystische Aura verlieh. Außerdem nahm Karl V. durch seine Rückbesinnung auf die Antike eine Vorreiterstellung in der Nutzung antiker Symbolik für die habsburgische Herrschaftsikonographie ein. Die Rückbesinnung der Renaissance auf die Antike kam den Habsburgern gelegen, da sie durch den Rückgriff auf antike Symbole auf ihre Geschichte und die besondere Tradition und Stellung des römisch deutschen Kaisers verweisen konnten<sup>19</sup>. Dieser Weg wurde auch von den folgenden Generationen der habsburgischen Kaiser beschritten.

Besonders im frühen 18. Jahrhundert wurde durch Joseph I. (1705-1711) und Karl VI. (1711-1740) die Bindung des Hauses Habsburg an die antike Bildsprache propagiert. Joseph I. hatte zunächst begonnen, die antike Sonnenmetaphorik aufzugreifen, die auch Ludwig XIV. verwendete, um mit der Selbstdarstellung des Sonnenkönigs zu wetteifern<sup>20</sup>. Später jedoch – noch während der Regierungszeit Josephs II. aber vor allem durch Karl VI. – wurde eine neue Bildnisstrategie entwickelt, die heute als „Kaiserstil“ bezeichnet wird<sup>21</sup>. Der „Kaiserstil“ definierte sich zum einen durch die Rekrutierung antiker Formensprache und Metaphorik, aber zum anderen durch eine bewußte Absetzung von der personenbezogenen Selbstdarstellung der französischen Könige<sup>22</sup>. Das Phänomen des Kaiserstils ist auch für die nachfolgenden Generationen relevant, da sich hier eine Kunstauffassung etablierte, die zunächst als „kaiserlich“ beschrieben wurde<sup>23</sup> und fortan mit einer „habsburgischen“ Kunstauffassung verbunden wurde. Die eklatante Unterscheidung in der Selbstdarstellung der französischen und habsburgischen Regenten ist z.B. dadurch zu erkennen, daß unter Ludwig XIV. seine Standbilder in allen größeren Städten verbreitet wurden,

---

Ehrerbietungen Karls V. Tizian gegenüber (Ernennung zum Pfalzgrafen und Ritter vom Goldenen Sporn im Jahr 1533).

<sup>19</sup> Vgl. AK KARL V. 2000, S. 490-492 mit Hinweis auf das allegorische Porträt Karls V. als Weltherrscher von Parmigianino, das sich zwischen 1542 und 1627 im Palast des Herzogs von Mantua befand (MÜLLER-HOFSTEDE 1967, S. 61). Das Porträt zeigt den Kaiser in Rüstung mit Schwert in der linken erhobenen Hand, während die Rechte auf einem Globus ruht, den ihm ein Herkules reicht. Die Siegesgöttin Viktoria legt ihm einen Palmzweig auf den Kopf und einen Olivenzweig auf den Globus (als Friedenszeichen).

<sup>20</sup> Eine Skulptur auf der Attika des Mittelbaus von Schönbrunn zeigt Joseph I. als Apoll im Sonnenwagen und knüpft so an die französische Verwendung der antiken Sonnenmetaphorik an (vgl. MATSCHE 1981, S. 9).

<sup>21</sup> Vgl. MATSCHE 1981, besonders S. 8-9. Sowie die sehr prägnante Darstellung von POLLEROSS 1986, Bd. 2, S.100. – Das Phänomen des „Kaiserstils“ wurde von Sedlmayr erstmals untersucht, der den Namen „Reichsstil“ schuf. Matsche dagegen ersetzte ihn durch den Begriff „Kaiserstil“. Matsche zufolge fällt der Beginn des Kaiserstils, der herkömmlich erst mit Karl VI. verbunden wird, bereits in die Regierungszeit Josephs I. (S. 8-9).

<sup>22</sup> Vgl. MATSCHE 1981, S. 64-66, zum zurückhaltenden Einsatz des Personenkultes bei den Habsburgern.

<sup>23</sup> Zu der Konnotation des Kaiserlichen vgl. den Biographen Josephs I., Joseph Rinck: „Denn da er Kayser war, wollte er, dass Alles Kayserlich seyn sollte; hierher gehört das grosse vorhaben, so er im bauen vorhatte.“ (RINCK 1712, S. 73). MATSCHE 1981, S. XI, verallgemeinerte diese Idee für die Habsburger: „Der habsburgische Herrscher ist immer und vor allem Kaiser, alles bei ihm ist kaiserlich.“

jedoch seit Leopold V. in Innsbruck (1630) bis ins späte 18. Jahrhundert kein einziges Reiterstandbild für einen Habsburger an einem öffentlichen Ort aufgestellt wurde<sup>24</sup>.

Die strikte ikonographische Einbindung in die klassisch-mythologische Bildsprache bewirkte, daß die Selbstdarstellung des habsburgischen Kaisers hauptsächlich über seine Herleitung vom Römischen Reich funktionierte. Nicht der Kaiser als Person wurde dargestellt, sondern primär seine Würde als Nachfolger innerhalb einer Tradition von Caesaren<sup>25</sup>. Die Darstellung Karls VI. ist daher durch eine Indienststellung der eigenen Person entweder unter die Interessen des Staates oder unter die göttliche Allmacht geprägt<sup>26</sup>, was durch die bildnerische Einbettung seiner Person in ein abstraktes ikonographisches Beiwerk erreicht wurde. Die künstlerische Vorgehensweise (der ikonographischen Einbettung) ist jedoch im eigentlichen Sinne „porträtfeindlich“, da nie die menschliche Person im Mittelpunkt stehen durfte, sondern ihr nur durch andere Umwege – mittelbar – gehuldigt werden konnte. Dieser Auffassung entspricht es, daß die bedeutenden Werke des habsburgischen Kunstschaffens zur Zeit Karls VI. nicht auf dem Gebiet der Porträtmalerei sondern im – abstrakteren – Bereich der Baukunst und einer ikonographisch überladenen Druckgraphik liegen. Maler wie Georg Rafael Donner, Martino Altomonte und Daniel Gran, die als Hofkünstler am Hof Karls VI. arbeiteten, sowie Jacob van Schuppen als Akademiedirektor, konnten daher schon allein aufgrund dieser Vorgabe keine künstlerisch bedeutsamen Bildniswerke schaffen<sup>27</sup>. Wenn die intendierten Informationen mit *ikonographischen und allegorischen* Mitteln übermittelt werden sollten, konnte eine Porträtmalerei, die – *qua definitione* – nach einer realistischen und individuellen Darstellung strebte, nur unpopulär sein. Die dennoch notwendige Vermittlung des Kaiserporträts fand in dieser Zeit daher hauptsächlich entweder durch Druckgraphik – mit Beiwerk – statt, bzw. über Porträtaufträge für die sogenannten Kaisersäle in den Klöstern<sup>28</sup>, von denen sich die Porträtvorlagen weiter verbreiteten<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> Diese Tradition durchbrach erst Franz II., indem er 1807 ein Reiterstandbild Josephs II. auf dem Josephsplatz vor der Wiener Hofburg aufstellen ließ (AK WELT DES BAROCK 1986, Bd. 2, S. 92) (vgl. hier Kat. Nr. 188).

<sup>25</sup> Den Mechanismus der Einbindung in eine Ahnenreihe benennt Matsche als ein Charakteristikum der habsburgischen Porträttradition (MATSCHÉ 1981, S. 349, FN 100).

<sup>26</sup> Vgl. POLLERROSS 1986, Bd. 2, S. 92.

<sup>27</sup> Entsprechend erwähnt Matsche in seiner Untersuchung lediglich ein Gemäldeporträt Karls VI., und zwar das Reiterbildnis, das ursprünglich in der Kaiserloge der Winterhofreitschule aufgehängt war (S. 62 mit Abb. 59). – Der Künstler dieses Porträts (eventuell Gottfried Auerbach) ist nicht gesichert (MATSCHÉ 1981, Bd. 2, S. 448 (=FN 42)).

<sup>28</sup> Der Begriff Kaisersaal wurde bereits im 18. Jahrhundert verwendet, wie Matsche an den Beispielen der Kaisersäle in Bamberg und Stift Ottobeuren belegen konnte. (Der Kaisersaal in Bamberg wurde erst dann so benannt, als er 1707 mit ganzfigurigen Kaiserporträts ausgemalt worden war (MATSCHÉ-VON WICHT 1997, S. 328 mit FN 18 und Quellenangaben). Das gleiche gilt für das Stift Ottobeuren, wo der Abt in seinem Tagebuch den Saal als „Kaisersaal“ bezeichnet -

Die oben skizzierte Indienstnahme der Person des Kaisers für die Belange des Staates zur Zeit Karls VI. beinhaltet in gewisser Weise einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der späteren Porträts Josephs II., wie hier zu zeigen sein wird. Während unter Karl VI. die staatlich gelenkte Kunstpolitik den Kaiser im Dienste des Staates zeigte, wurde unter Joseph II. die Darstellung des „für das Wohl des Staates arbeitenden Kaisers“ geschaffen (vgl. Kapitel VII). In beiden Fällen findet eine Verschiebung der Legitimation von der Person zu einer abstrakten Funktion statt, welche der französischen Porträtmetaphorik fremd gewesen wäre. – Auch die Bildsprache der preußischen Königsporträts sollte einen anderen Weg wählen (vgl. Kapitel VII).

In der Generation vor Joseph II. war es Maria Theresia<sup>30</sup> und nicht Franz I. Stephan, die die treibende Kraft in der Beauftragung und Gestaltung des kaiserlichen Porträts darstellte. Sie prägte den Porträtgebrauch der gesamten Familie und entschied nachweislich auch während der Mitregentschaft Josephs II. die wichtigsten Fragen im Bereich des kaiserlichen Porträts<sup>31</sup>. Unstrittig ist der hohe Stellenwert, der den Porträts der Kaiserin zu ihrer Regierungszeit beigemessen wurde. So berichtete z.B. der preußische Gesandte, der Friederich II. über die Besonderheiten des österreichischen Hofes informieren sollte, ihm im Jahr 1747, daß Kaiserin Maria Theresias Popularität jeweils an der Nachfrage nach ihrem Porträt abzulesen sei: War sie gerade beliebt, „wollte alle Welt ihr Bild haben“, war hingegen ihre Beliebtheit gesunken, „drängte man sich nicht mehr“, ihr Abbild zu bekommen<sup>32</sup>. Eine solche direkte Abhängigkeit deutet darauf hin, daß im Umkreis des habsburgischen Hofes unter Maria Theresia ein hohes Maß an Sensibilität für das Herrscherbild vorhanden gewesen sein muß.

Zu diesem Befund paßt eine vielzitierte und in Kupferstichen festgehaltene Episode aus den ersten Regierungsjahren Maria Theresias, an der abzulesen ist, daß Maria Theresia das Porträt gezielt zur emotionalen Bindung ihres Volkes an das Habsburgische Herrscherhaus einzusetzen wußte: Um das Heer mit erneutem Eifer für ihre Sache zu entfachen, präsentierte der Obersthofmeister Graf

---

und zwar ab dem Zeitpunkt, als der Statuenzyklus von Kaiserbildern (1725) aufgestellt worden war (MATSCHÉ-VON WICHT 1997, S. 328/9 mit FN 19 und Quellenhinweis).

<sup>29</sup> Zur Verbreitung der Porträts Karls VI. fehlt noch jede wissenschaftliche Untersuchung. Allerdings beschäftigen sich einzelne Forscher mit dem Phänomen der Kaisersäle und ihren Porträts, die unter Karl VI. in großem Stile angelegt wurden (Vgl. hierzu die neuestes Literatur bei POLLEROS 2000<sup>2</sup>, S. 99-122, sowie POLLEROS 2000, S. 189-218).

<sup>30</sup> Als Eckdaten ihres Lebens sind zu nennen: geb. 1717, 1736 Heirat mit Franz Stephan, 1740 Tod ihres Vaters, Karl VI. (= offene Kaiserwürde); 1741 Krönung zur Königin von Ungarn, 1742 Kaiserkrönung des Bayern Karl Albrechts in Frankfurt, 1743 Krönung zur Königin von Böhmen, 1745 Kaiserkrönung ihres Ehemannes Franz Stephan (Franz I.); 1765 Tod Franz Stephans; 1780 Tod Maria Theresias.

<sup>31</sup> So war es weiterhin Maria Theresia, die zum einen die Porträtausstattung der Schlösser (Innsbruck und Schönbrunn) bestimmte und die zum anderen die ersten Porträts Josephs II. bei ihrem favorisierten Maler Meytens in Auftrag gab.

<sup>32</sup> HINRICHS 1937, S. 42f. (Bericht vom 18. Januar 1747).

Khevenhüller-Metsch im Jahr 1742 das Porträt Maria Theresias zusammen mit einem kleinen Porträt des Thronfolgers Joseph den versammelten Truppen bei einem Manöver (Vergleichsabb. 3)<sup>33</sup>. Die Soldaten sahen sich so durch die visuelle Erinnerung an ihre Kaiserin und den zu schützenden Thronfolger angespornt und brachen in Jubel für die Kaiserin aus. Der hier geförderte emotionale Umgang mit dem Porträt der Herrscherin sollte auch in den späteren Jahren der Kaiserin für sie charakteristisch sein.

Die Menge der von Maria Theresia erhaltenen Porträts entspricht dem oben skizzierten Interesse an ihrer Abbildung. Sie zeigen sie entweder allein (Vergleichsabb. 4)<sup>34</sup> oder im Kreise ihrer Familie (Vergleichsabb. 5)<sup>35</sup>. Die exakte Bezifferung ihrer Porträts, ebenfalls im Vergleich mit ihrem Vater Karl VI., fällt jedoch schwer. Betrachtet man lediglich den Bestand, der sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz des Wiener Hofes befand und heute im Bundesmobiliendepot durch alte Inventarlisten dokumentiert ist, steht die Zahl der verzeichneten 46 Einzelporträts Maria Theresias im deutlichen Kontrast zu den 24 dort erhaltenen Porträts Karl VI.<sup>36</sup> Selbst bei Berücksichtigung der kürzeren Regierungszeit Karls VI. (von 29 Jahren im Gegensatz zu der 39 währenden Regierungszeit Maria Theresias) spiegelt dieser Bestand an Porträts Maria Theresias den Trend zum verstärkten Interesse am Porträt des Landesfürsten wieder.

Das hohe Porträtaufkommen unter der Regierung Maria Theresias ist – neben dem generell in Europa erwachenden Interesse an Bildnissen – mit ihrer persönlichen Vorliebe für Porträts zu erklären. Sie forcierte den höfischen Porträtkult, wie auch zahlreiche ihrer Briefe verdeutlichen, daß ihr das künstlerische Abbild wichtig war<sup>37</sup>. Aus Interesse am Menschen forderte sie regelmäßig aktualisierte Porträtversionen ihrer Familie an und schickte zu diesem Zwecke Maler an die europäischen Höfe, an denen ihre Kinder lebten. Desweiteren steigerte sie das Auftragsvolumen der Porträtmaler bei Hofe, indem sie wiederholt Repliken von gelungenen Porträts für ihre Privatgemächer in

---

<sup>33</sup> Die Szene wurde in einem Kupferstich festgehalten, welcher neben der bildlichen Darstellung der Szene einen Brief Maria Theresias zitiert, der zusammen mit den Porträts dem Heer gezeigt wurde (Tecklenburg, Porträtarchiv Diepenbroick, 21,1 x 36 cm, unbekannter Künstler, entstanden in Amsterdam 1742, abgebildet in: AK JOSEPH II. 1980, S. 330 mit Kat. Nr. 34).

<sup>34</sup> Martin van Meytens, Maria Theresia im rosa Spitzenkleid, um 1755 (Wien, KHM, 8762, 280 x 170; Abb. in: BARTA 2001, Abb. 62).

<sup>35</sup> Martin van Meytens, Maria Theresia und Franz I. Stephan mit neun Kindern, 1751 (Wien, KHM (Innsbrucker Hofburg), Inv. Nr. 2739) (Abb. in: BARTA 2001, S.10, Nr. 73).

<sup>36</sup> Es wurden nur Ölgemälde mit Einzelfigur in die Aufstellung einbezogen, d. h. daß andere Techniken und Gruppenbilder vernachlässigt wurden. Vgl. die handschriftliche Karteikartenaufstellung des Besitzes der kaiserlichen Mobilien (Wien, Bundesmobiliendepot). Der Bestand umfaßt die Ausstattung sämtlicher, über das Habsburger Reich verteilter Schlösser und Residenzen der kaiserlichen Familie.

<sup>37</sup> Vgl. u.a. ROTHE 1968, S. 178 zu Maria Theresias Verehrung des Porträts Franz I.

Auftrag gab<sup>38</sup>. Aber nicht nur auf familiärer sondern auch auf politischer Ebene erprobte sie den Porträttransfer: Sie schickte im Jahr 1759 Madame de Pompadour ihr Porträt, offenbar da sie den diplomatischen Wert einer solchen Verbindung erkannt hatte<sup>39</sup>. Es scheint zudem zu einer Gepflogenheit der kaiserlichen Familie gehört zu haben, auf Reisen diejenigen Orte, an denen die kaiserliche Reisegesellschaft Station machte, mit einem Porträt des Kaiserpaars zu beehren. So wird z.B. die Existenz eines Porträts Maria Theresias in Schloß Eggenberg bei Graz auf einen solchen Besuch zurückgeführt<sup>40</sup>. Auch die beiden lebensgroßen Porträts Maria Theresias und Franz Stephans in Kloster Melk kamen als Geschenke anlässlich einer Durchreise des kaiserlichen Paares in den Besitz des Klosters (Vergleichsabb. 6)<sup>41</sup>.

Auf stilistischer Ebene war das kaiserliche Porträt unter Maria Theresia von einer konservativen Kontinuität geprägt. Von Regierungsbeginn an ließ sie das offizielle Porträt durch ihren favorisierten Hofmaler, den Schweden Martin van Meytens, gestalten und wandte sich erst durch dessen Tod im Jahr 1770 anderen Malern zu<sup>42</sup>. Aber auch in der letzten Dekade ihrer Regierung blieb sie den Porträtversionen von nur wenigen Malern, wie z. B. Joseph Ducreux, der sie 1769 malte, treu (Vergleichsabb. 7)<sup>43</sup>. Da Martin van Meytens eine große Werkstatt führte, wurden seine Schöpfungen in großer Menge vervielfältigt. An der einmal gefundenen Darstellungsweise änderte sich im Laufe der Jahre hauptsächlich das Kostüm der Kaiserin bzw. wurde es 1765 durch die Witwentracht ersetzt, so daß sich ihr Porträt stilistisch durch große Wiedererkennbarkeit und Kontinuität auszeichnet.

---

<sup>38</sup> Neben dem Auftrag an Batoni, eine Replik des Doppelporträts für das Vieux-Lacque-Zimmer in Schönbrunn anzufertigen, beauftragte sie Joseph Hauzinger mit einer privat zu nutzenden Replik des Familienporträts von Leopold von Toskana, welches er 1776 gemalt hatte (Vgl. zum Auftrag an Hauzinger: FLEISCHER 1932, S. 39).

<sup>39</sup> Das HHStA bewahrt ein eigenhändiges Dankeschreiben zu diesem Porträtgeschenk vom 28.1.1759 von Madame de Pompadour auf (Wien, HHStA, Frankreich Varia Fasz. 37, ausgestellt bei Ausstellung „Österreichische und europäische Geschichte in Dokumenten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs“, hrg. v. der Generaldirektion des HHStA's, Wien 1965, Kat. Nr. 178).

<sup>40</sup> Für diese Information danke ich Frau Dr. Barbara Kaiser von der Außenstelle (Schloß Eggenberg) des Landesmuseums Joanneum in Graz.

<sup>41</sup> Stift Melk, Treppenhaus, Porträts des Kaiserpaars. – Dagegen sorgten andere Stifte und Klöster selbst für ihre Ausstattung mit Porträts der Kaiserfamilie. So z.B. gab im Jahr 1746 Probst Johann Georg Wiesmayr des Augustiner Chorherrenstifts ein Porträt des Kaiserpaars in Wien bei dem Maler Peter Kobler von Ehrensorg für 400 Gulden (= 100 Dukaten) in Auftrag (vgl. zu Auftragsdetails CZERNY 1886, sowie AK WELT DES BAROCK 1986, Bd. 1, S. 105 mit Abb. Farbtafel V. – Zusammen mit den Ausgaben für Rahmenschnitzer und Vergolder sowie Transport (621 Gulden) summierten sich die Kosten, die das Stift in Kauf nahmen, auf 1061 Gulden (Quelle dazu: Restaur. eccl. S. Flor. 243; vgl. CZERNY 1886, S. 246/247)).

<sup>42</sup> Vgl. zur künstlerischen Bedeutung von Martin van Meytens die Monographie von LISHOLM 1974, die herausstellt, in welchem Maße seine Tätigkeit am Hof sowie seine Stellung als Akademiedirektor (1759-1770) den Porträtbetrieb am Habsburger Hof geprägt hat.

<sup>43</sup> Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 207, Joseph Ducreux, Pastell auf Papier, 69 x 54 (Abb. in: TRNEK 1989, S. 66).

Auf inhaltlicher – und letztlich auch formaler – Ebene dagegen vollzog sich im Herrscherbildnis unter der Regierung Maria Theresia ein Wandel, den Ilsebill Barta herausgestellt hat<sup>44</sup>: In Abkehrung vom Einzelbildnis lancierte sie die vermehrte Darstellung im Kreise ihrer Familie und verlagerte mittels des Gruppenbildes den Schwerpunkt der Porträtaussage auf den Aspekt der Fruchtbarkeit des Hauses Habsburg-Lothringen. Indem sie bereits ihre männlichen Nachfolger präsentierte, sollte die genealogische Lücke kaschiert werden, welche durch das Aussterben der Habsburger im Mannesstamm eingetreten war. Dieses politisch bedingte Kalkül prägte jedoch auch die breitenwirksame Aussage der Porträts Maria Theresias. Indem sie sich quasi als „Mater familias / patrias“ präsentierte, evozierte sie eine emotionale Bindung an ihre Person. Ihre Beliebtheit wurde durch die Präsentation des – *im Bürgertum* nachvollziehbaren – Familiensinns der Kaiserin verstärkt<sup>45</sup>.

Auf diese Weise hinterließ Maria Theresia bei Regierungsantritt Josephs II. einen differenzierten und emotionalen Umgang mit dem Herrscherbildnis: Innerhalb der Familie sorgte sie für den Erhalt eines familiären Zusammenhalts mittels eines regen Porträtaustausches. In der Öffentlichkeit setzte sie ihr Porträt ein, um die emotionale Bindung an ihre Person und die Dynastie der Habsburg-Lothringer zu verstärken.

## 2. Forderungen der aufgeklärten Porträttheorie an das Herrscherbildnis

Die Porträts Josephs II. entstanden in einer Zeit, in der sich die europäische Kunstkritik intensiv mit dem Thema des Bildnisses auseinandersetzte. Ihre Forderungen, die im Zuge der Aufklärung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gestellt wurden, betrafen auch das Herrscherbildnis, auf das sie – mit einiger zeitlicher Verzögerung – angewendet wurden. Das Ziel dieses Kapitels soll sein, den Stand der Porträttheorie bei Beginn der Regierungszeit Josephs II. darzustellen<sup>46</sup>, um anschließend untersuchen zu können, wie die Porträts Josephs II. diese von der Theorie formulierten Anforderungen reagierten.

---

<sup>44</sup> Vgl. BARTA 2001 (Diss. 1989), bes. S. 63ff. und 91ff.

<sup>45</sup> Hier ist bereits das bürgerliche Identifikationsmuster enthalten, das Schoch als entscheidendes Kriterium für die Überlebensfähigkeit des monarchischen Bildnisses am Vorabend der französischen Revolution herausgearbeitet hat (SCHOCH 1975, S. 27).

<sup>46</sup> Grundlegend für diesen Überblick waren die Arbeiten von SCHOCH 1975, KANZ 1993 und LAROCHE 1995. Während Schoch immer noch richtungsweisend für die generelle Behandlung des Herrscherbild(niss)es jener Zeit ist, sich jedoch in den porträttheoretischen Fragen auf französische Quellen stützt, erarbeiten Kanz und Laroche die Aussagen der deutschen Autoren des 18. Jahrhunderts. Jüngst erschienen ist die Darstellung von Daniel Spanke, in der der bisherigen Diskussion die Facette des Ikonenhaften des Porträts hinzugefügt wird (SPANKE 2004).

Ausgehend von den Ideen der Aufklärung, die den Wert des Menschen als selbstbestimmtes Wesen herausstellten<sup>47</sup>, war auch das Interesse am künstlerischen Abbild seines Äußeren im frühen 18. Jahrhundert gestiegen. Paris erlebte nach der Wiedereinführung der „Salons“ (1737) eine Welle der Porträtbegeisterung, die dazu führte, daß die Ausstellungen mit Porträts unterschiedlicher Qualität überschwemmt wurden<sup>48</sup>. An diesen Werken entfachte sich um die Mitte des Jahrhunderts<sup>49</sup> eine Kritik, die deutlich durch das Gedankengut der Aufklärung geprägt ist. Sie beinhaltet einen klaren Anforderungskatalog an das Bildnis im Generellen und das Herrscherbildnis im Besonderen, der in inhaltliche und formale Kriterien unterteilt ist.

Auf der inhaltlichen Ebene wurde z.B. von Jean Jacques Rousseau (1750) beanstandet, daß nicht nur die menschlich *vorbildhaften* Personen in den Porträts präsentiert würden, sondern vielmehr auch Personen, die für die Jugend nur ein zweifelhaftes moralisches Vorbild sein könnten<sup>50</sup>. Aus dieser Kritik ging die Forderung hervor, daß nur solche Personen *darstellungswürdig* sein sollten, die sich für das Allgemeinwohl *verdient* gemacht hätten, wie z.B. gute und menschenfreundliche Könige, tugendhafte Beamte, Gelehrte etc.<sup>51</sup>. Hier ist die Vorstellung impliziert, daß die alleinige Tatsache des *Standes* oder des *Amtes* nicht als Legitimationsgrund für die öffentliche Zurschaustellung ausreichte, sondern vielmehr das *Wie* bzw. die *spezifische Ausübung* eines Amtes oder die Tugenden einer Person<sup>52</sup>. Besonders für das Herrscherbildnis hatte dieser neue Gedanke eine eminente Bedeutung, da seine Legitimation bisher vor allem durch den *Stand* des Porträtierten begründet worden war. Die Forderung nach dem *Verdienst* bzw. nach der spezifischen Legitimation der Herrschaft ist als eine direkte Übertragung aus dem Vorstellungskanon eines aufgeklärten Herrschers zu bewerten, demzufolge sich ein aufgeklärter Herrscher erstens vom Gottesgnadentum als herrschaftlicher Legitimation lossagen und eine eigene „rational begründete Legitimation“ seiner Herrschaft präsentieren mußte<sup>53</sup>.

---

Da die Begrifflichkeit, die Schoch gefunden hat, gut auf die von mir beobachteten Phänomene zu übertragen ist, werde ich im folgenden in starkem Maße seine Begriffe heranziehen.

<sup>47</sup> Vgl. LAROCHE 1995, S. 51: In der „Wertschätzung, die dem Menschen im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts zuteil wurde“, „spiegelt sich bereits die Emanzipation des Individuums wider, wie sie eine humanistische Aufklärungsphilosophie begründet hatte.“

<sup>48</sup> SCHOCH 1975, S. 24.

<sup>49</sup> Die kritische Schrift „*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*“ von La Font de Yenne aus dem Jahr 1747 wird als Geburtsstunde der modernen Kunstkritik bewertet (vgl. SCHOCH 1975, S. 24).

<sup>50</sup> J. J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, 1750, zitiert bei SCHOCH 1975, S. 27.

<sup>51</sup> Die Forderung der Darstellungswürdigkeit ist außerdem bei La Font de Yenne (1754) für den französischen und Hagedorn (1763) für den deutschen Raum belegt.

<sup>52</sup> SCHOCH 1975, S. 26.

<sup>53</sup> vgl. BIRTSCH 1987, S. 13, der diese Forderung („Entzauberung der Monarchie von Gottes Gnaden“ bzw. die jeweilige „Suche nach einem rationalen Legitimationsgrund für die Herrschaft“)

Neben der bereits um die Jahrhundertmitte einsetzenden inhaltlichen Kritik an der Auswahl der Dargestellten, hat sich in den späten 1750er und 1760er Jahren eine neue kritische Front gebildet, die, angeführt durch den Enzyklopädisten Denis Diderot in Frankreich, auch die *formalen* Defizite des tradierten Herrscherbildnisses aufzeigte. Die Stellungnahme Diderots zu dem 1761 ausgestellten Porträt Ludwigs XV. von Louis-Michel Vanloo (Vergleichsabb. 8)<sup>54</sup> ist als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung zu verstehen, die in den kommenden Jahren durch deutsche Porträttheoretiker aufgegriffen und differenziert wurde. Diderot äußerte sich lobend darüber, daß Vanloo im Porträt Ludwigs XV. Attribute und Staffage reduziert hatte, welche seit dem typenbildenden Porträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud (1701) kanonisch geworden war (Vergleichsabb. 9)<sup>55</sup>. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Diderot das Porträt des Marschalls von Clermont-Tonnerre von Jacques-André Aved als vorbildhaft herausgestellt, da hier auf eine weit ausgreifende Körperhaltung und auf Beiwerk verzichtet worden war, sondern allein die hier gewählte schlichte Körperhaltung dem Dargestellten Würde und Festigkeit verleihe (Vergleichsabb. 10)<sup>56</sup>. Die deutschen Kritiker, die diese Punkte aufgriffen, gingen in ihren Forderungen noch weiter. Johann Georg Sulzer (1774) mahnte nicht nur eine Reduzierung der Staffage beim Bildnis an, sondern vielmehr eine straffe Reduzierung der gesamten Kompositionsdichte, so daß die Augen des Betrachters allein auf dem Gesicht des Dargestellten verweilen könnten:

„Gegen das Gesichte muß im Porträt gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß (...) Je mehr er (der Porträtist, *Anm. d. Autorin*) verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausschweife, und sich dort verweile, je besser wird sein Portrait seyn“<sup>57</sup>

---

als erstes Kriterium für die Definition eines aufgeklärten Herrschers aus zeitgenössischen Quellen herausfiltert.

<sup>54</sup> Louis-Michel Vanloo, Porträt Ludwigs XV., 1761 (Paris, Chateau de Versailles).

<sup>55</sup> DIDEROT 1957, S. 108.

<sup>56</sup> Jacques-André Aved, Porträt des Marschall von Clermont-Tonnerre, 1759 (vgl. SCHOCH 1975, S. 29, mit Verweis auf DIDEROT 1763, S. 67. – Neben Diderot kritisierte auch der Radierer und Schriftsteller Charles-Nicolas Cochin (COCHIN 1757) die gezierte Pose und Kopfhaltung des höfischen Repräsentationsporträts (zu Cochin vgl. SCHOCH 1975, S. 29).

<sup>57</sup> SULZER 1792, Bd. III, S. 722, Spalte 1. – Die Publikation Sulzers war bereits 1757 angekündigt worden (vgl. KANZ 1993, S. 99), so daß die Ideen aus früheren Jahren stammen müssen. Die erste Ausgabe der *Allgemeinen Theorie* erschien 1771 (Bd. 1) und 1774 (Bd. 2). In diesem 1774 erschienen Band befindet sich der zitierte Porträtartikel.

Der hier von Sulzer vorgetragene Wunsch bezog sich allerdings noch nicht explizit auf das Herrscherbildnis, sondern auf den Porträttyp des sogenannten Gelehrtenporträts<sup>58</sup>. Im Gelehrtenporträt wurde die Person des Dargestellten auf das Format des Brustbildes reduziert, so daß sich der Betrachter, der üblicherweise die Porträts seiner geistigen Freunde zur Kontemplation sammelte, auf den spezifischen Ausdruck der Seele des Porträtierten konzentrieren konnte.

Neben der Forderung, sich auf die wesentlichen Züge des Gesichtes zu konzentrieren, existierte eine divergierende Meinung, die gerade die Erweiterung des Porträts zu einem Handlungskontext anstrebte. Diderot (1763) hatte das Defizit, das in der definitionsbedingten Nähe des Porträts zum Vorbild begründet ist, angemerkt und gleichzeitig den Weg aus dem Dilemma angedeutet:

„Solange die Porträtmaler nur Wert auf Ähnlichkeit und keinen Wert auf Komposition legen, werde ich wenig von ihnen sprechen; aber sobald sie erkannt haben, daß eine Handlung nötig ist, um Interesse zu wecken, werden sie auch das ganze Talent der Historienmaler besitzen und mir unabhängig vom Verdienst der Ähnlichkeit gefallen.“<sup>59</sup>

Diese Forderung wurde auch von dem Wiener Gelehrten und Aufklärer Joseph von Sonnenfels aufgegriffen, der sie 1768 vor der Akademie der Bildenden Künste emphatisch vortrug:

„Der Künstler setze sich über dieses Gewöhnliche (...) Althergebrachte hinweg“! er gebe seiner Figur Handlung! er gebe seinen Köpfen einen Karakter, einen Ausdruck! er habe das Herz, sie in einer Gemütsbewegung zu fassen (...)“<sup>60</sup>

Demnach sahen die Porträttheoretiker die Möglichkeit, daß das Porträt, insofern es mit einer Handlung versehen würde, aufgewertet werden könnte. Eine Handlung, die über die simple Wiedergabe des Dargestellten hinauszeigte, konnte das Porträt in die Sphäre der Historienmalerei anheben, die die Hierarchie der künstlerischen Gattungen anführte.

Vergleichen wir nun diese beiden referierten Forderungen, die auf der formalen Ebene an die Porträtmaler des 18. Jahrhunderts herangetragen wurden

---

<sup>58</sup> Vgl. zu dieser Gattung die bereits zitierte Publikation von KANZ 1993.

<sup>59</sup> DIDEROT 1763, S. 438.

<sup>60</sup> VON SONNENFELS 1768. Sonnenfels war Staatsbeamter und lehrte an der Universität in Wien. Zur Stellung J. von Sonnenfels' als „Hauptvertreter der josephinischen Aufklärung“ vgl. LAROCHE, 1995, S. 33 und SPANKE 2004, S. 189-197. Zu seinem Werdegang vgl. WANGERMANN 1986, Bd. 3, S. 41-42.

(die Konzentration des Porträts auf das Gesicht auf der einen und die Hinzufügung einer Handlung auf der anderen Seite), so wird deutlich, daß hier zwei divergierende Prinzipien vorliegen. Eine Vereinbarung beider ist nur durch einen sehr statuarischen und knapp vorgeführten Handlungskontext zu erzielen.

Aufgrund der Publikationsdaten der referierten Texte hätte sich bereits die Generation vor Joseph II. in den 1750er bis 1760er Jahren der Porträttheorie stellen müssen. Dies trifft jedoch nur in den wenigsten Fällen zu. Als Vertreter der französischen Herrscherporträts war das Porträt Ludwigs XV., das Vanloo 1761 im Salon präsentierte, weiter oben bereits angesprochen worden (Vergleichsabb. 8). Das Porträt Ludwigs XVI. von Joseph Siffredé Duplessis aus dem Jahr 1777 zeigt sogar, daß auch bis weit in die Regierungszeit Josephs II. hinein in Frankreich an dem traditionellen Schema für Haltung und Draperie festgehalten wurde (Vergleichsabb. 11)<sup>61</sup>.

In Preußen vertrat Friedrich II. (1712 – 1786), der im gleichen Jahr wie Maria Theresia (1740) die Regierung antrat und für Joseph II. eine Vorbildfunktion einnahm, den „Idealtyp des aufgeklärten Herrschers“<sup>62</sup>. Sein Bildnis vollzog eine Entwicklung, die mit frühen Porträts im barocken Habitus einsetzte (Vergleichsabb. 12)<sup>63</sup> und zur Zeit des Regierungsantritts Josephs II. begann, einen reduzierten Bildnistyp auszuprägen (Vergleichsabb. 13)<sup>64</sup>. Das von Friedrich II. 1764 bei Johann Heinrich Franke in Auftrag gegebene Porträt stellt den Preußenkönig vor monochromen Hintergrund mit einem zum Gruß gelüfteten Hut dar<sup>65</sup>. Die hier vorgestellte Reduzierung von Staffage zugunsten des eindringlichen Blicks Friedrichs II. ist als Umsetzung des oben skizzierten Anforderungen an das Herrscherporträt zu verstehen. Allerdings steht die Form seines Porträts „innerhalb einer preußischen Tradition der hölzernen Offiziersbildnisse des Soldatenkönigs“, so daß hierfür keine tiefgreifende Veränderung notwendig gewesen war<sup>66</sup>.

Am Wiener Kaiserhof entstanden dagegen außer einem Porträt von Franz I. Stephan, das ihn in als Connaisseur in seinem Naturalienkabinett zeigt

---

<sup>61</sup> Joseph Siffredé Duplessis, Porträt Ludwigs XVI., 1777 (Versailles, musée national et Château). Vgl. hierzu auch Beaurain in: GAETHGENS 2001, S. 225, über die Aufnahme des Porträts im Salon.

<sup>62</sup> BIRTSCH 1987, S. 46/47.

<sup>63</sup> Antoine Pesne, Porträt Friedrichs II., 1736 (vgl. BÖRSCH-SUPAN 1992, S. 152 mit Abb. bei Kat. Nr. 58).

<sup>64</sup> Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg (Abb. in: AK FRIEDRICH DER GROBE 1992, S. 383, Nr. 1).

<sup>65</sup> Da Friedrich II. sich nach seinem Regierungsantritt kaum porträtieren ließ und kaum Porträts von sich in Auftrag gab, ist dieses eines der wenigen Porträts, in denen eine genuine Selbstdarstellung des Preußenkönigs zu erkennen ist (AK FRIEDRICH DER GROBE 1992, S. 382).

<sup>66</sup> BÖRSCH-SUPAN 1986, S. XIII.

(Vergleichsabb. 14) aber nicht als Repräsentationsporträt zu bewerten ist<sup>67</sup>, weiterhin Repräsentationsbildnisse barocker Art, die Martin van Meytens geprägt hatte. Für den Bereich der habsburgischen Dynastie ist daher festzustellen, daß die Konsequenz der porträttheoretischen Forderungen bis zum Regierungsantritt Josephs II. noch nicht vollzogen war und zu jenem Zeitpunkt noch die barocken Repräsentationsformen üblich waren.

### 3. Die Biographie Josephs II.

Geboren am 13. März 1741 als erster Sohn Maria Theresias, Königin von Österreich, Ungarn und Böhmen, und Franz I. Stephans von Lothringen, der 1745 zum deutschen Kaiser (Franz I.) gewählt wurde, hatte Joseph den Rang des Erzherzogs von Österreich inne<sup>68</sup>. Im Jahr 1764 (27. März), noch während der Regierungszeit seines Vaters, wurde Joseph zum römischen König gewählt – eine Maßnahme, die ihm bei einem frühen Tod des Vaters das Anrecht auf den Kaiserthron sichern sollte. Diese Vorsichtsmaßnahme erwies sich als klug und notwendig, da Franz I. Stephan bereits ein Jahr später unerwartet starb und auf diese Weise die Sukzession ohne eine weitere Zeremonie erfolgen konnte. Joseph rückte als Joseph II. in der Kaiserwürde nach und erbt gleichzeitig, vom Vater als Alleinerbe eingesetzt<sup>69</sup>, das Großherzogtum Toskana, das Franz I. Stephan als Lothringischen Familienbesitz in die Ehe eingebracht hatte<sup>70</sup>. Für den Bereich der österreichischen Erblände und die Länder, die Maria Theresia als habsburgisches Erbe regierte, war Joseph II. zunächst jedoch weiterhin Thronfolger. Dieses änderte sich erst, als sich Maria Theresia im September 1765 entschied, Joseph II. als Mitregenten für die österreichischen Erblände einzusetzen. Diese Entscheidung fällt sie bereits vier Wochen nach dem Tod Franz I. Stephans, da sie eine fortdauernde Unterstützung brauchte und die Chance sah, Joseph kontinuierlich auf seine Regierungsverantwortung vorbereiten zu können. Demnach war Joseph II., der bereits seit 1761 an den Sitzungen des Staatsrates

---

<sup>67</sup> Johann Zoffany, Porträt Franz I., 1775 (Wien, KHM (Schloß Schönbrunn), Inv. Nr. 6389). Dieses Porträt fand jedoch keine Verbreitung, weder in Kupferstich noch in weiteren Varianten und kann demnach nicht für die offizielle Repräsentation herangezogen werden.

<sup>68</sup> Die Daten dieses Kapitels sind nur in Einzelfällen mit Anmerkungen versehen, da sie Überblickswissen darstellen, welches in allen Publikationen zu Joseph II. enthalten ist. Ich stütze mich im besonderen auf AK JOSEPH II. 1980, BEALES 1987 und GUTKAS 1989.

<sup>69</sup> Joseph war nach einem Testament des Vaters von 1751 als Alleinerbe vorgesehen. Außer dem Erbe an Joseph II. hatte Franz Stephan einen Familienfonds eingerichtet, der – abgetrennt vom Staatsvermögen – zur Erhaltung der anderen Familieangehörigen und deren Nachkommen fungieren sollte. Aus dieser Privatschatulle wurden demnach auch die Aussteuer der Töchter bezahlt.

<sup>70</sup> Da es seit dem Verfassen des Testaments andersartige mündliche Absprachen gegeben hatte, willigte Joseph später ein, daß Leopold das Erbe der Toskana antrat und auch die Einnahmen aus dem Großherzogtum verwalten durfte.

teilgenommen hatte, seit 1765 an allen Regierungsgeschäften beteiligt. Er besaß jedoch keine Verfügungsgewalt, da in allen Entscheidungen das Placet der Mutter eingeholt werden mußte. Um dieser für den ehrgeizigen Joseph wenig zufriedenstellenden Lage die Spitze zu nehmen, übertrug ihm Maria Theresia das Ressort der Militärangelegenheiten. Der Status der Mitregentschaft wurde von Joseph II. stets als unwürdige Blockade seiner Ideen empfunden, so daß es in den Jahren bis zum Tode Maria Theresias zu Auseinandersetzungen kam, in denen Joseph II. weitere Befugnisse forderte, Maria Theresia diese jedoch nur zögernd gewährte.

Noch vor seiner Wahl zum Römischen König heiratete Joseph II. am 6. Oktober 1760 Isabella von Parma. Aus dieser als sehr glücklich beschriebenen Ehe ging eine Tochter hervor, die am 20. März 1762 geboren wurde und den Namen Maria Theresia erhielt. Bereits anderthalb Jahre später, am 27. November 1763, starb Isabella an Blattern. Wenn er auch zunächst nicht erneut heiraten wollte, um das Andenken an seine Ehefrau zu ehren, ließ sich Joseph II. aus dynastischen Gründen dazu überreden, erneut eine Ehe einzugehen. So heiratete er im Januar 1765 die bayerische Prinzessin Maria Josepha. Nach einer zweijährigen Ehe, welche von Ablehnung seitens Josephs und großer Frustration für Maria Josepha geprägt war, starb Maria Josepha am 28. Mai 1767 an den Blattern. Die einzige Tochter Josephs II., die oben genannte Maria Theresia, starb wenige Jahre später, am 23. Januar 1770. Da sich Joseph II. nach dem unerfreulichen Erlebnis der zweiten Ehe endgültig entschlossen hatte, kein weiteres Mal zu heiraten, blieb er ohne legitime Nachkommen. In einem Brief an seinen Bruder Leopold im Jahr 1768 deutete er bereits an, daß er damit rechne, daß Leopold und dessen Kinder seine Nachfolge antreten würden.

Gleichzeitig mit diesem dynastisch bedeutsamen Entschluß trat Joseph II. im Jahr 1768 zum ersten Mal als politisch tätige Person auf, da er in jenem Jahr dem Staatsrat eine Zusammenfassung seiner bisherigen Eindrücke zum Zustand der Monarchie sowie ein umfassendes Konzept zur Neuordnung des Staates vorlegte<sup>71</sup>. Da viele der Gedanken, die sich in den späteren Reformen Josephs II. niederschlagen sollten, bereits hierin vorhanden sind<sup>72</sup>, markiert dieses Papier den

---

<sup>71</sup> Vgl. BEALES 1987, S. 187 und 190 mit Hinweisen auf die positive Aufnahme des Papiers, das bei Beales als „General Picture“ bezeichnet wird. Ursprünglich war das „General Picture“ speziell für Leopold abgefaßt worden, da Joseph den Bruder dadurch über die Vorgänge in der österreichischen Monarchie seit dessen Weggang nach Florenz im Jahr 1765 informieren wollte. (Abdruck des Textes von 1768 bei KLUETING 1995, 88-107).

<sup>72</sup> So vertrat er bereits 1768 den Standpunkt, daß alle Menschen von Geburt gleich seien und der Bildung daher eine große Rolle zukomme. Desweiteren sprach er sich für ein effizienteres Verwaltungssystem, eine von Restriktionen befreite Wirtschaft, gegen die Zensur (da sie den Schwarzmarkt der verbotenen Bücher fördere), gegen den Import von Luxusgütern (da er die einheimische Wirtschaft schwäche) und gegen den Einfluß der Klöster (da diese dem Staatsdienst talentierte Personen entzögen) aus. (Vgl. BEALES 1987, S. 166ff.).

Beginn seiner politischen Identität und seines politischen Profils<sup>73</sup>. Bis zu dem Jahr 1768 dagegen waren nur vereinzelte Maßnahmen an die Öffentlichkeit gedrungen, die zu einer Profilierung des Kaisers beim Volk geführt haben können. Indem Joseph am 31. Oktober 1765 bei einer Toisons-Vesper nicht im traditionellen Spanischen Mantelkleid, sondern einfach in „Campagna“ erschien, wird die ablehnende Haltung Josephs II. allem Zeremoniell gegenüber deutlich geworden sein. Ein Jahr später (1766) mündete diese persönliche Ablehnung des veralteten und steifen Gewandes in einer offiziellen Abschaffung des Spanischen Mantelkleides bei Hofe, wodurch sich das Hofleben sichtbar veränderte. Sein Hang zum Unprätentiösen und Volkstümlichen manifestierte sich ebenfalls in einem Erlaß des gleichen Jahres, daß der Prater dem Volk offen stehen solle und er bei einem Zusammentreffen dort keine besonderen Begrüßungszeremonien erwartete.

Nach dem Jahr 1768 sind Reformen zu bemerken, die auf die Vorschläge Josephs II. zurückzuführen sind. So wurde im März 1770 eine Volkszählung eingeleitet, die eine genauere Berechnung der Steuerleistungen und die Kalkulation von Truppenrekrutierungen ermöglichen sollte. Demnach stellte diese Zählung die Grundlage für die im Jahr 1771 erfolgte Aufstockung des Militärs dar, die ein Teil der militärischen Reformen Josephs II. war.

Im Jahr 1774 veranlaßte Joseph II. die Einführung der allgemeinen Schulpflicht und 1776 wurde durch Betreiben von Joseph II. und Joseph von Sonnenfels<sup>74</sup> die Abschaffung der Folter durchgesetzt. Gleichzeitig wurden erste Anweisungen an die Justiz gegeben, zu erwägen, ob die Todesstrafe eingeschränkt oder später abgeschafft werden könne. Im Jahr 1775 kristallisierte sich bereits eine Facette im Verhalten Josephs II. heraus, die ihm später den Ruf des „Bauernfreundes“ einbringen sollte: So vertrat er während des Bauernaufstands die Stimme der Bauern, die nicht mehr bereit waren, ihrem Grundherrn 30 Prozent ihrer Arbeitskraft unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, indem er eine Neufassung der sogenannten „Robotzahlungen“ veranlaßte.

Einen ebenfalls eigenen Standpunkt vertrat Joseph II. in der Frage der Religionstoleranz, indem er sich Maria Theresias Vorstellungen widersetzte, als diese im Jahr 1777 das sogenannte Ketzerdekret erneuern wollte, welche eine rigorose Ausweisung von Protestanten beinhaltet hätte. Durch die Intervention von Joseph wurde anstelle dessen ein sog. „Vertrauenspatent“ erlassen, welches die Vorstufe zu dem von ihm 1781 erlassenen Toleranzpatent sein sollte. Neben diesen Reformen, die deutlich seinen Sinneswandel spüren ließen, wurde sein Name bereits während der Mitregentschaft mit der populären Maßnahme in

---

<sup>73</sup> Beales interpretiert die Veröffentlichung dieses Papiers als so einschneidend, daß er es als Grenzmarke für seine Unterteilung der Mitregentschaft Josephs II. in zwei Phasen (1765 bis 1768 und 1768 bis 1780) heranzieht (BEALES 1987, S. 177ff.)

<sup>74</sup> Vgl. zu Joseph v. Sonnenfels, der sich als Jurist und Kunsttheoretiker geäußert hat, auch Kapitel II.2.

Verbindung gebracht, daß 1775 der Augarten für die Öffentlichkeit geöffnet wurde und 1776 das Nationaltheater in Wien gegründet wurde.

Während demnach auf innenpolitischem Gebiet die Zeit zwischen 1768 und dem Tod Maria Theresias 1780 ohne negative Einschnitte verlief und sich Joseph II. als Herrscher mit aufgeklärten Zielen zeigte, sind innerhalb der Außenpolitik weitere Stationen zu erkennen, die für die bildliche Darstellung von Bedeutung sein können. Auf außenpolitischem Terrain stellt das Jahr 1769 den Beginn einer öffentlichen Profilbildung Josephs II. dar, da er in jenem Jahr eine vielbeachtete Reise nach Rom unternahm, bei der er – außerhalb der Fittiche seiner Mutter – in seiner Funktion als Kaiser wahrgenommen wurde.

Das Jahr 1772 markiert einen ersten militärischen Einsatz Josephs II., da er anschließend an einen Vorschlag Rußlands und Preußens zur Teilung Polens eigene Vorstellungen anmeldete und diese auch militärisch durchsetzen konnte<sup>75</sup>. Da Maria Theresia sich in dieser Auseinandersetzung zurückgehalten hatte, wurde die Entscheidung der Polnischen Teilung stärker mit dem Namen Josephs II. als mit ihrem verknüpft und stellt somit ein erstes erfolgreiches militärisches Betätigungsfeld Josephs II. dar<sup>76</sup>.

In der zweiten Hälfte der 1770er Jahre stellte der Bayerische Erbfolgekrieg eine weitere Etappe der politischen Profilierung Josephs II. dar. Ausgelöst durch den Tod des Bayerischen Kurfürsten Maximilian Josephs (1777) verhandelte Joseph II. mit Karl Theodor, der als thronberechtigter Nachfolger der pfälzischen Linie der Wittelsbacher die Nachfolge in Bayern antrat. Ziel der Verhandlungen war, daß Joseph II. hoffte, Karl Theodor zu einem Tausch Bayerns gegen die österreichischen Niederlande zu bewegen. Als jedoch die anderen deutschen Staaten unter der Führung Friedrichs II. intervenierten, kam es zu einer kriegerischen Auseinandersetzung zwischen dem preußischen und österreichischen Heer, bei der Joseph II. empfindliche Verluste hinnehmen mußte. Da dieser Händel nur durch das diplomatische Einschreiten Maria Theresias im Jahr 1779 gütlich beendet werden konnte („Frieden von Teschen“), hatte Joseph II. in der Hinsicht einen Rückschlag erlitten, da er von nun an im Reich als Aggressor betrachtet wurde und zudem sein Plan des Tausches nicht umgesetzt werden konnte<sup>77</sup>.

Die erste Zeit der Alleinregierung Josephs II. nach dem Tod Maria Theresias (29. November 1780) ist durch eine schnelle Abfolge von Reformen gekennzeichnet, die Joseph II. während den Lebzeiten Maria Theresias nicht hatte durchführen können. So veranlaßte er 1781 die Einschränkung der

---

<sup>75</sup> GUTKAS 1989, S. 124.

<sup>76</sup> Vgl. den Kupferstich, der die drei Herrscher Katharina II., Friedrich II. und Joseph II. über der ausgebreiteten Landkarte Polens zeigt (Joh. E. Nilson, 29 x 19,5 cm; Göttweig, Graphische Sammlungen des Stiftes; Abb. in AK JOSEPH II. 1980, S. 394).

<sup>77</sup> SCHINDLING/ZIEGLER 1990, S. 264, zufolge war Joseph II. nach diesem Krieg „als Kaiser im Reich diskreditiert“.

Zensurbestimmungen. Ebenfalls legte er im September 1781 den Gesetzesentwurf zur Aufhebung der Leibeigenschaft vor. Ebenfalls noch im ersten Jahr nach dem Tod Maria Theresias erließ Josephs II. das sogenannte Toleranzpatent (13. Oktober 1781), in welchem der katholischen Konfession zwar eine Vormachtstellung erhalten blieb, aber gleichzeitig die öffentliche Ausübung anderer Religionen erlaubt wurde<sup>78</sup>. Im Jahr 1782 begann Joseph II. mit den Reformen des Klosterverwaltung, die dazu führte, daß die Anzahl der Klöster in Österreich und Galizien nahezu halbiert wurde<sup>79</sup>. Bei der ebenfalls bereits 1782 angestoßenen Reform der österreichischen Zentralverwaltung wurde die Vereinigung aller nichtmilitärischen und nichtjuristischen Ämter geschaffen, die das Ziel einer kostengünstigen und zentral zu überwachende Verwaltung verfolgte. Im Februar 1783 erließ Joseph II. eine neue Bestimmung bezüglich der sogenannten „Robotleistungen“, mit der er die Rechte der Bauern stärkte und alte Vorrechte des Adels abschaffte<sup>80</sup>.

Während demnach die ersten Regierungsjahre – bis ca. 1783 – von einer Reihe von Reformen geprägt waren, die von einer breiten Bevölkerungsschicht, vor allem dem Bürgertum unterstützt wurden<sup>81</sup>, setzte um 1784 eine Phase ein, in der erstens die Radikalität der Reformen Joseph II. zunahm und sie zweitens an Akzeptanzgrenzen stießen. So griff Joseph II. nun im Zuge der Umstrukturierung seiner Verwaltung auch in die Autonomie der Universitäten ein, die 1784 verstaatlicht wurden. Im gleichen Jahr ließ Joseph II. die ungarische Krone nach Wien bringen und nahm damit seine ungarischen Untertanen ein Identifikationsobjekt ihrer nationalen Würde. Gleichzeitig wurde in Ungarn Deutsch als Amtssprache eingeführt, was Unmut besonders beim ungarischen Landadel hervorrief, der seltener deutsch sprach als das städtische Bürgertum.

Neben wünschenswerten Modernisierungen wie der Gründung des Allgemeinen Krankenhauses in Wien (1784) und der medizinischen Militärakademie, des Josephinums (1784/85), entstand aus der Überlegung des

---

<sup>78</sup> Zu diesem Zwecke wurde gewährt, daß jeweils für 100 evangelische Familien eine glockenlose Kirche („Bethaus“) und eine Schule gebaut werden durften, welche mit einem protestantischen Seelsorger ausgestattet wurden. Zu Maria Theresias Zeiten dagegen war Protestanten das Recht verwehrt gewesen, zu heiraten oder eine bürgerliche Existenz aufzubauen, noch Gottesdienste abzuhalten.

<sup>79</sup> GUTKAS 1989, S. 309.

<sup>80</sup> Die Bauern hatten bisher ein Drittel des Jahres auf den Feldern ihrer Herrschaft unentgeltlich arbeiten müssen, wodurch sie nur zwei Drittel ihrer Arbeitskraft für ihre eigenen Felder zur Verfügung hatten. Diese Regelung wurde Robot genannt. Durch die Reform wurde möglich, daß der Bauer die Robotleistung auch in Form von Geld leisten konnte. Indem die Bauern nun ihre vollständige Arbeitskraft in ihre eigenen Felder investieren konnten, brachten diese mehr Ertrag und ermöglichten ihnen, Teile davon den Grundherren als Tribut zu zahlen.

<sup>81</sup> In den ersten Jahren der Phase der Alleinregierung häuft sich hymnisches Lob auf die Regierung Josephs II. So finden sich in zahlreichen Publikationen Oden auf seine Regierung (vgl. z. B. GEISLER 1781, S. 220-226, bzw. die Ode auf Kaiser Joseph II. aus dem Jahr 1782 bei PESCHECK 1790/91, Heft 2, S. 24- 29).

Seuchenschutzes heraus 1784 die umstrittene Begräbnisverordnung, der zufolge die Leichen nur in einem Leinentuch eingenäht begraben werden sollten. Diese Maßnahme bewirkte zwar eine schnelle Verwesung der Leichname, wurde jedoch von der Bevölkerung als pietätlos abgelehnt, so daß Joseph II. sie bereits 1785 zurücknehmen mußte.

Auch auf außenpolitischem Terrain macht sich ab dem Jahr 1784 ein größere Rigorosität Josephs II. bemerkbar. Die während einer Reise in die Niederlande (1781) eingeleiteten Vorbereitungen zur Öffnung der Schelde für den Freihandel kamen im Sommer 1784 an einen Wendepunkt, da nun Joseph mittels einer militärischen Auseinandersetzung von Holland erzwingen wollte, die Schelde zu öffnen. Dieses Ziel erreichte er jedoch nicht, so daß die Schelde auch nach dem Friedensschluß geschlossen blieb und damit der Plan Josephs II. gescheitert war, die Niederlande wirtschaftlich aufzuwerten. Gleichzeitig aber war die Vorbereitung zu ihrem Tausch gegen Bayern gescheitert, da er auf diesem Wege die anderen deutschen Staaten in Alarmbereitschaft versetzt hatte und sich 1785 eine Front der deutschen Fürsten („Fürstenbund“) gegen ihn stellte.

Gleichzeitig mit diesem Scheitern des größten außenpolitischen Vorhabens Josephs II. ist ein Umbruch sowohl bei Joseph II. selbst als auch bei seiner Akzeptanz durch das Volk zu bemerken. Die Einführung eines Bespitzelungssystems durch Joseph II. im Jahr 1785 deutet an, daß er das Vertrauen in seine Umgebung bzw. seine Untertanen verloren hatte. Von Seiten des Volkes wurden trotz einiger volkstümlicher Erlasse Josephs II.<sup>82</sup>, vermehrt Stimmen laut, die ihren Unmut über die Reformen des Kaisers kundtaten. Die 1787 von Joseph Richter veröffentlichte Schrift „Warum wird Kaiser Joseph von seinem Volke nicht geliebt?“<sup>83</sup>, ist als Manifestation dieser bereits vollzogenen Entwicklung zu bewerten. Der Autor rät hierin darüber, warum der Kaiser trotz seiner fortschrittlichen, aufgeklärten und volkstümlichen Politik beim Volke (bedauerlicherweise) keinen emotionalen Erfolg verzeichnen könne und benennt hier bereits drei Jahre vor dem Tod Josephs II., die wesentlichen Kritikpunkte, vor allem die Überstürzung der Reformen, die auch nach dem Tode Josephs II. als Fehler seiner Politik gewertet wurde.

Die Publikation dieser Schrift ist als Grenzmarke für den Beginn der letzten Regierungsphase Josephs II. zu bewerten, in der sich tatsächlich die Konsequenzen seiner überstürzten Reformen durch weitere Unruheherde manifestieren sollten. Mit einem Dekret zur Neuordnung der kirchlichen Stellen entfachte Joseph II. im April 1787 in den österreichischen Niederlanden einen

---

<sup>82</sup> Vgl. z.B. der Freigabe des Ausschanks von Wirtschaftserzeugnissen im Jahr 1784, sowie die Abschaffung des Handkusses für den Kaiser und des Kniens vor dem Kaiser im Jahr 1787.

<sup>83</sup> Teile dieser Schrift sind bei KLUETING 1995, S. 367-72, abgedruckt. Ein Exemplar hat sich in der ÖNB in Wien erhalten.

Konflikt, der zu der sogenannten „Kleinen Brabanter Revolution“ führte. Nachdem Joseph II. aus Verärgerung Truppen in Richtung Belgien mobil machte, kam es im September 1787 beinahe zu einem bewaffneten Aufstand, der nur durch das Einlenken des Generalgouverneurs verhindert werden konnte<sup>84</sup>. Auch im osteuropäischen Bereich wurde im Jahr 1787 ein Konflikt herausbeschoren, in den Joseph II. hineingezogen wurde. Durch die Truppenmobilmachung Katharinas II. brach im Sommer 1787 ein Krieg gegen das Osmanenreich aus, an dem sich Joseph II., da er ein Verteidigungsbündnis mit Rußlands vereinbart hatte, beteiligen mußte.

Bereits im November 1788 erkrankte Joseph II. so stark, daß er die Armee verlassen mußte und nach Wien zurückreiste, um sich dort pflegen zu lassen. Einzelne innenpolitische Reformen – wie das Steuerreformpatent, das eine einheitliche Besteuerung des Adels und Bürgertum vorschrieb, – wurden in der kommenden Zeit zwar noch ausgeführt, jedoch hielten sie der Verweigerungshaltung der Bevölkerung nicht mehr stand. So mußte Joseph II. die Steuerreform noch im letzten Monat vor seinem Tod, im Januar 1790, für den Bereich Ungarns und Galiziens zurücknehmen, da der Protest des ungarischen Adels eine Abspaltung von der Österreichischen Monarchie befürchten ließ. Ebenso wurden alle anderen Reformen (bis auf die Aufhebung der Leibeigenschaft und das Toleranzpatent) für den ungarischen Raum revidiert, wie auch die ungarische Krone nach Ofen zurück gebracht wurde. Joseph II. starb jedoch noch während sich die ungarische Krone auf dem Weg nach Ungarn befand (20. Februar 1790). Auf bildnerischer Ebene ist der karge Metallsarg, mit dem Joseph II. sich bestatten ließ und der die Tradition des barocken Prunksarges ablöste, eine Dokumentation der Ernüchterung als Bilanz seines Lebens<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Das Konfliktpotential war jedoch so groß, daß die Unruhen im Juli 1789 durch die Ereignisse der französischen Revolution wieder aufflammten, welche schließlich im Dezember 1789 zum Verlust der Niederlande führen sollte.

<sup>85</sup> HAWLIK-VAN DE WATER 1987, S. 179-182 mit Abb. des Sarges auf S. 182. In der Form des schlichten Metallsarges jedoch begann Joseph auf der anderen Seite eine neue Tradition.

## Ergebnisse und Einteilung der Biographie in Regierungsphasen

Aufgrund der oben skizzierten Ereignisse lassen sich Phasen der Regierungszeit Josephs II. unterscheiden, die zunächst durch die Unterscheidung der Mitregentschaft und der Alleinregierung vorgegeben sind, und die jeweils in drei Phasen zu unterteilen sind. Die erste Phase (1765 bis 1768) stellt die Zeit der frühen Mitregentschaft dar, die durch stetes Lernen sowie einen hoffnungsvollen Regierungsanfang unter der Ägide der Mutter geprägt war. Im Gegensatz zu dieser ersten Phase kennzeichnet die zweite Phase (ca. 1769 bis 1772) bereits eine gewisse Eigenständigkeit, die mit einem beginnenden innenpolitischen Profil einhergeht. Eine dritte Phase (1772 bis 1779) wäre als „späte Mitregentschaft“ zu bezeichnen, in der Joseph II. sowohl innen- als auch außenpolitisches Profil erhalten hatte.

Die Zeit der Alleinregierung ist ebenfalls in drei Phasen zu unterteilen: Die erste Phase (1780 bis ca. 1782/3) markiert eine Zeit, in der Joseph II. als Hoffnungsträger vieler Schichten gesehen wurde, jedoch auch erste Rückschläge zu verzeichnen hatte. Die Zeitspanne von 1784/5 bis 1787 umfaßt die Hochphase seiner Alleinherrschaft und markiert den Wendepunkt seines Erfolges. Die Zeit zwischen 1787 und 1790 kennzeichnet eine letzte Phase, in der evident wurde, daß verschiedene Pläne und Hoffnungen der Regierung Josephs II. gescheitert waren.

Mitregentschaft 1765 – 1780			Alleinregierung 1780 – 1790		
1765 – 1768	1769 -1772	1772 – 1779	1780 - 1782/3	1784 – 1787	1787 – 1790
⇩	⇩	⇩	⇩	⇩	⇩
Lernen unter der Ägide der Mutter	erstes innen-politisches Profil	Konsolidierung des politischen Profils	Joseph II. ist Hoffnungsträger vieler Schichten	Hochphase u. Wendepunkt des Erfolges	Sichtbarwerden des Scheiterns

Es wird daher zu untersuchen sein (vgl. Kapitel III), inwiefern und in welchem zeitlichen Abstand die Porträtversionen, die den Kaiser im Laufe seiner Regierungszeit bildnerisch festhalten, auf diese Phasen reagieren.

#### 4. Das Aussehen Josephs II. nach zeitgenössischen Quellen

Da sich Joseph II. aufgrund seiner Stellung fortwährend im Zentrum des öffentlichen Interesses befand, wurde sein Wesen, aber auch sein Äußeres kritisch geprüft und kommentiert. Die erhaltenen Beschreibungen geben einen Anhaltspunkt dafür, wie seine Erscheinung von den Zeitgenossen gesehen und aufgenommen wurde<sup>86</sup>. Viele der Beschreibungen beginnen mit dem Äußeren Josephs II. und leiten schließlich zu den Charakteristika seines Wesens über.

K. C. Graf zur Lippe, der Autor einer frühen Biographie Josephs II. äußert sich 1774, knapp zehn Jahre nach seinem Regierungsbeginn, wie folgt:

„Sein Ansehen ist frei, die Augen scharf, die Stirne bedeutend, die Nase etwas gebogen, das Gesicht offen, frisch, und etwas bräunlich, die Bildung / schön, sein Blick allemal ernsthaft, aber gütig; die Haare träget er frei aus dem Gesicht, etwas leicht und kriegerisch ungekräuselt zurecht geleet; sie sind blond von Natur, auf dem Vorkopf kurz abgeschnitten; zu jeder Seite träget er eine leichte Locke, und der Zopf ist mit Band geflochten. Die Brust siehet man gezieret mit dreifachen Ehrenzeichen berühmter Ritterorden seines großen Hauses./ Seine Stellung ist fürtrefflich (sic!), sein Bau schön, aber nicht sehr groß, noch stark, seine Gesundheit fest, der Gang munter und anständig, seine Stimme männlich, die Rede gesetzt.

Im Verstande führet er viel Feines, Stärke und Gründlichkeit, ist allezeit Herr von sich selbst, standhaft und bescheiden, nachdenken, klug, entschlossen, herzhaft, frei im Wesen, angenehm, munter im Gemüth, gelind gegen andere, streng gegen sich selbst, / gerecht, gnädig, und eben darum gefürchtet, geliebt, geehrt; niemals gehaßt, bedarf er keiner Wachen: er lebet friedsam wie ein Vater, umringet von Kindern, deren Liebe er sicherer findet, als seine Macht. Er verstattet Allen einen freien und leichten Zutritt, und ist bemühet, Vertrauen zu gewinnen, und gerechten Klagen abzuhelpen. Er besitzt die Kunst, Blöden durch seine Anreden Beredsamkeit zu geben, weis einen jeden zu trösten, jeden vergnügt / von sich zu lasen. Als

---

<sup>86</sup> Eine umfassende Aufstellung der Beschreibungen befindet sich im Quellenanhang Nr. II.1.

deutscher Kaiser will er deutsch, und nicht ausländisch angeredet seyn.<sup>87</sup>

Die Grundzüge dieser Beschreibung wurden auch sieben Jahre später von Anton Friedrich Geisler, beinahe wörtlich wiederholt<sup>88</sup>. Sie scheinen nicht nur weiterhin Gültigkeit gehabt zu haben, sondern zudem dem Kanon entsprochen zu haben, mit dem man das Antlitz des Kaisers wahrnahm. Die Beschreibung beginnt mit dem Gesicht, geht dann über zur Frisur und verweilt lange auf dem Körperbau des Kaisers, wie dies ebenfalls bei vielen anderen Beschreibungen der Fall ist. Hauptbestandteile der Gesichtsbeschreibungen sind stets die aufmerksamen Augen, die trotz der Schärfe auch als gütig beschrieben werden, sowie die gebogene Stirn und Nase. Letztere wird jedoch in keiner zeitgenössischen Beschreibung als „groß“ oder „prominent“ umschrieben, wie dies ein moderner Betrachter erwarten würde, sondern vielmehr wird nur ihre gebogene Form erwähnt. Der Physiognomiker Johann Caspar Lavater bescheinigte der Nase Josephs II. sogar nachträglich (1793) etwas „vielversprechendes“, so daß deutlich wird, daß sie nicht als entstellend empfunden wurde<sup>89</sup>. Allgemein ist zu bemerken, daß Joseph II. als gutaussehender Mann empfunden wurde:

„Hoheit und Majestät, - finde ich wohl, ist diesem Charakter ganz angebohren; aber / durchaus wird man in diesen Zügen nichts Unfreundliches, nichts Mürrisches und Stolzes auffinden; die Hoheit paart sich mit Liebe, Sanftheit und Güte, - Ueberhaupt scheint die Schöpferhand, die dies Gesicht gebildet, seine erhabene Bestimmung, die Hoheit seiner Abkunft und seines Geschlechtes in den schönsten leserlichsten Zügen bemerkt zu haben.

(...) Auf der vollen Wangen blühet noch eine hohe angenehme Röthe der Gesundheit, die dem ganzen Gesichte ein recht schönes Ansehn giebt.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> ZUR LIPPE 1774 (den ersten, jedoch nicht nummerierten Seiten der Biographie entnommen).

<sup>88</sup> GEISLER 1781, S. 5-6 (vgl. den Wortlaut im Quellenanhang). Geisler schrieb zudem eine Biographie Josephs II., die wiederum von weiteren Schriftstellern empfohlen wurde, so daß seine Bekanntheit und sein Renommé ersichtlich sind. (Der anonyme Autor von REGIERUNG KAISER JOSEPHS II. 1791 verweist mehrfach (z.B. S. 394) auf das Buch von Geisler (GEISLER 1790) und bemerkt, daß dort vortreffliche Kupferstiche enthalten seien).

<sup>89</sup> LAVATER 1793<sup>2</sup>, S. 341: „Sein Äußeres habe was Grosses und Gemeines zugleich. Gang und Stellung haben nichts Fürstliches, aber die Nase was Vielversprechendes.“ (Wortlaut der gesamten Passage im Quellenanhang).

<sup>90</sup> WOLKE 1783-1784, 2. Bd., S. 76/77.

Ein englischer Autor bescheinigte Joseph II. zwar keine Schönheit, aber dafür ein ansprechendes und vereinnahmendes Wesen mit geistiger Präsenz:

„Though not handsome, he may be accounted agreeable in his person, and when young, he must have been elegant. Those persons who saw him on the day of his nuptials with the Princess of Parma, assert that they never beheld a finer youth. (...) The emperor's countenance is full of meaning and intelligence. I have rarely seen a more speaking physiognomy; and it is impossible to look at him, without conceiving a favourable idea of his understanding.“<sup>91</sup>

Offenbar wurden demnach nicht nur seine Gesichtszüge als angenehm empfunden, sondern auch der sprühende Ausdruck seines Geistes und die leutselige Art, mit der er auf andere Menschen zuing:

„Mit keinem Wort kann ich beschreiben die heitere launige Grazie, womit Er mir einen Schritt entgegen kam und mich empfing (...) „Ha“, sagte er mit einem lächeln, dergleichen ich noch an keinem Sterblichen jemals gesehen – mit einer Huld und Natürlichkeit, wie mir noch kein Menschengesicht begegnete – in einem Ton, wenn wir uns schon Jahre gekannt hätten, und gleichen Standes wären – mit einer Stellung und Gebärdung, die so schiklich, so signifikatif, so schmeichelhaft war – (...)“<sup>92</sup>

Rückblickend freilich, nach dem Tod Josephs II, äußerte sich Johann Pezzl auch über Schwachstellen seiner Physiognomie und die Spuren, die die Anforderungen des Lebens auf dem Gesicht Josephs II. hinterlassen hatten:

„Seine Leibes-Constitution zeugte von jener Geistesblüthe, von jenem Feuer, das er aus Franzens und Theresiens Geblüt ererbt / (S. 203) hatte. Er besaß eine Gesundheit, Kraft und Stärke, die es allein möglich machten, daß er alle die unaufhörlichen und gräulichen Beschwerlichkeiten ertragen konnte, welche jeden anderen würden aufgerieben haben. Er besaß eine schöne, gewölbte

---

<sup>91</sup> WRAXALL 1779, Zitat aus 2. Bd., S. 414.

<sup>92</sup> Erinnerung Johann Caspar Lavaters an die Begegnung Josephs II. im Jahr 1777 (LAVATER 1793, S. 168/169).

Stirne, starke Augenbramen (sic!), eine große gebogene Adlernase, Augen von so schönem Blau, daß es in Oesterreich eine Zeit lang Mode war, Kleider von der Farbe seiner Augen zu tragen; und diese Farbe hieß buchstäblich, in allen Kaufmannsläden, Kaiser-Augenblau. Seine Haare waren lichtbraun. Er trug sie in einem Zopf gebunden, nach Art der Officiere, mit zwey ganz ungekünstelten Seitenlocken, und einem kurz abgeschnittenen Toupet.

Seine Gesichtsmiene war in jüngeren Jahren unbeschreiblich angenehm, und zugleich majestätisch. Seine unmäßigen körperlichen Beschwerden aller Art, zogen ihm einige kleine Gebrechlichkeiten zu: er bekam Aderbrüche in den Füßen, Flüsse in den Augen, die Rose *\*(Im gemeinen Ausdruck: der Rothlauf)* am Kopfe. Um die Heilung dieser letztern bequemer zu besorgen, fing er im Jahr 1785 an, Perücken zu tragen, welche ihn schon stark entstellten. In späteren Jahren war seine Gesichtsfarbe, durch die vielen Reisen, durch den Aufenthalt im Felde, wo er weder Frost noch Hitze, weder Schnee noch Regen scheute, stark rothbraun / (S. 204) geworden. Auch bekam er allmählig tief herunterhangende Backen, wodurch jene Züge von Anmuth und freundlicher Theilnehmung beynahe ganz verwischt wurden.

Er sprach meistentheils hastig und ernsthaft. Wenn er zornig ward, so zog er die Oberlippe stark aufwärts, daß man die Zähne sah; die Augen wurden starr und feurig; er pflegte in diesem Zustande wohl auch mit den Füßen zu stampfen.<sup>93</sup>

Diese umfassende Beschreibung, die wohl durch einige Erzählungen durch Staatskanzler Wenzel von Kaunitz, dessen Bibliothekar Pezzl war, gespeist worden sein mag, wurde erst nach dem Tod Josephs II. verfaßt. Daher wird sie stark von dem Eindruck geprägt worden sein, den Joseph II. in den letzten Lebensjahren vermittelt haben mag. Zuvor hatte aber sein Antlitz offenbar ein solche Strahlkraft entfalten können, daß sich sogar die Mode nach seiner Augenfarbe richten konnte, indem die Farbe „kaiserblau“ vermarktet wurde. Demnach besaß Joseph II. alle äußeren Voraussetzungen um ein favorisiertes Objekt der bildlichen Darstellung zu sein.

---

<sup>93</sup> PEZZL 1803, Kapitel XXXVIII, S. 202-204.

### III. Die prägenden Porträtversionen und ihre Entwicklung

Joseph II. wurde von zahlreichen berufenen und unberufenen Künstlern porträtiert, so daß eine beträchtliche Anzahl und große qualitative Spannbreite an Porträts vorliegt. Die für diese Arbeit durchgeführte Recherche zu den Porträts Josephs II. (in öffentlichen und privaten Sammlungen, öffentlichen Institutionen sowie im Kunsthandel) hat viele bisher noch nicht publizierte Werke zum Vorschein gebracht<sup>94</sup>. Die Bandbreite des gesichteten Materials ermöglicht es, die Facetten der bildlichen Darstellung Josephs II. erstmals in ihrer Gesamtheit zu untersuchen und zu interpretieren.

Die Summe der Porträts Josephs II. ist auf eine geringe Anzahl von prägenden Porträtaufnahmen (bzw. „Porträtversionen“) zurückzuführen. Diese stellen die Quintessenz dessen dar, wie das Gesicht Josephs II. im Laufe seines Lebens erfaßt wurde und welches „Bild“ des Kaisers kursierte. Daher sollen diese Porträtaufnahmen hier vorgestellt und ihre Entwicklung und Aussage analysiert werden<sup>95</sup>.

Da der Hauptfokus dieser Untersuchung auf der Findung der Gesichtsdarstellung Josephs II. liegt, fußt dieses Kapitel auf den Erkenntnissen aus Gemäldeporträts, da hier eine Frontal- oder Dreiviertelansicht gegeben ist<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Das Material, das in diese Untersuchung eingeflossen ist, umfaßt – für den deutschsprachigen Raum – die Bestände aller größeren Museen, sowie der Schlösser und Klöster, die eine historische Verbindung zum Kaiserhaus aufweisen. Darüber hinaus wurden Museen all jener Gebiete in die Recherche einbezogen, die im 18. Jahrhundert zur Habsburgischen Monarchie gehörten und repräsentative Sammlungen besitzen (im heutigen Tschechien, der Slowakei sowie Ungarn). – Außerhalb des Gebietes der ehemaligen habsburgischen Monarchie habe ich die Bestände all jener Museen untersucht, die aufgrund familiärer oder politischer Verbindungen eine evidente Beziehung zu Joseph II. gehabt haben. – Außer den Porträts, die sich in musealem Besitz befinden, habe ich die Publikationsbestände des Wiener Auktionshauses Dorotheum durchgesehen und diejenigen Porträts in meine Untersuchung aufgenommen, die dort im Laufe der vergangenen 30 Jahre – seitdem die Kataloge durchgehend illustriert sind – versteigert wurden.

<sup>95</sup> Dieser Maßgabe folgt auch die Systematik des Hauptkatalogs, der die Gemäldeporträts und Josephs II. mit ihren graphischen Reproduktionen nach Porträtversionen geordnet vorstellt.

<sup>96</sup> Profilbildnisse werden dagegen erst an späterer Stelle (Kapitel VII.B.2) untersucht werden. Auch Münzporträts wurden nur am Rande in diese Untersuchung einbezogen, da sie größtenteils das Profil Josephs II. zeigen und daher nicht für die Findung von frontalen oder dreiviertelansichtigen Porträtversionen relevant sein konnten. – Um den Text an dieser Stelle nicht unnötig zu belasten, sind jeweils nur wenige Belegbeispiele angeführt. Für weitere Porträts sei auf den Katalog verwiesen.

## A. Die Bildnisse der Jugend und der ersten Jahre der Mitregentschaft

Die Bildnisse, die in der Kind- und Jugendzeit eines Regenten entstehen, können naturgemäß noch keine Porträtaussage enthalten, die von dem Dargestellten selbst gesteuert wurde. Vielmehr entstanden sie auf Auftrag der Eltern und gemäß dem zeitgenössischen Geschmack der amtierenden Generation. Gleichwohl können sie aber bereits Vorgaben enthalten, die auch für die späteren und eigentlichen Porträts des Dargestellten von Bedeutung sind.

### 1. Kindheits- und Jugendbildnisse

Eines der ersten Gemäldeporträts Josephs II. zeigt ihn nicht als eigentliches Porträtsujet sondern in einem Porträt Maria Theresias (Kat. Nr. 1)<sup>97</sup>: Das Bildnis des Thronfolgers ist hier in einen aufwendigen Rahmen integriert, der das Porträt der Mutter umschließt. Demnach fungiert das Bildnis Josephs II. nicht als selbständiges Porträt sondern als Attribut und Legitimation der Mutter, deren Fruchtbarkeit es untermauern soll. Martin van Meytens, von dem dieses Porträt stammte, malte in den folgenden Jahren auch zahlreiche selbständige Porträts, die den heranwachsenden Thronfolger allein oder im Familienverband zeigen. Diese Porträts wurden nach dem Geschmack Maria Theresias geschaffen.

Sie zeigen den kleinen Erzherzog sowohl in Hoftracht als auch bereits in Kostümierungen, die auf seine späteren Pflichten und Würden als Landesherr hinweisen (Kat. Nr. 2 (**Abb. rechts**)<sup>98</sup>, Kat. Nr. 3<sup>99</sup> und Kat. Nr. 4<sup>100</sup>).

Die Ansicht, die Meytens für die Wiedergabe des Knaben wählte, ist beinahe eine Frontalansicht, die eine leichte Tendenz nach links andeutet.



<sup>97</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. 49808.

<sup>98</sup> Dorotheum, 1783. Auktion Alter Meister, 6.3.1996, Nr. 182. Das Porträt zeigt Joseph im Alter von ca. 3-4 Jahren und geht auf die Porträtversion zurück, die Meytens von Joseph II. erstellt hatte (KHM, Inv. Nr. 7059) und die zahlreich kopiert und variiert wurde.

<sup>99</sup> Privatbesitz, Deutschland. Dieses hochwertige, aber bisher kaum beachtete Porträt zeigt den Erzherzog in ungarischer Tracht.

<sup>100</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8775, alte Inv. Nr.: VfB 814.

Diese Ansicht, die den Eindruck eines „pausbäckigen, aufgeweckten Knaben“ vermittelt<sup>101</sup>, wurde von beinahe allen Kopisten und Kupferstichen übernommen<sup>102</sup>, so daß sie beinahe als kanonisch zu bezeichnen ist.

Die Bildnisse der zweiten Lebensdekade übernehmen diese Ansicht<sup>103</sup>, wenn auch aufgrund der nun stärker prononcierten Körperhaltungen die Wendung nach halb links deutlicher wird (Kat. Nr. 6<sup>104</sup> und Kat. Nr. 7 (**Abb. rechts**)<sup>105</sup>).



## 2. Wettstreitende Versionen von Liotard und van Meytens (1741 – 1767)

Neben diesem Porträttyp, der sich aus den Kindheitsbildnissen Josephs II. herausgebildet hatte, entstand im Jahr 1762 eine Darstellung, die von Jean-Étienne Liotard stammt. Liotard (1702 – 1789), der bereits 1743 in Wien die kaiserliche Familie gemalt hatte<sup>106</sup>, hielt sich 1762 erneut in Wien auf und malte bei dieser Gelegenheit nahezu alle Familienmitglieder in Pastell<sup>107</sup>.

Das hier entstandene Halbfigurenporträt Josephs II. zeigt ihn in einer stärkeren Linksdrehung in Hoffrack und einem Schriftstück in der Hand (Kat. Nr. 8 (**Abb. auf der folgenden Seite**))<sup>108</sup>. Wie die Jugendbildnisse von Meytens ist

<sup>101</sup> EGGER 1980, S. 274.

<sup>102</sup> Als Beispiel für einen Kupferstich des Augsburger Stechers Göz nach diesem Typus sei auf AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr. 20 (Münster, Porträtarchiv Diepenbroick) verwiesen.

<sup>103</sup> Eine Ausnahme von dieser Norm stellt ein Porträt in Schloß Eggenberg dar (Graz, Landesmuseum Joanneum, Außenstelle Schloß Eggenberg, Kat. Nr. 5). Als einzige Porträt aus dieser Reihe weicht diese Darstellung von der bisher vorherrschenden Dreiviertelansicht nach halb links ab.

<sup>104</sup> Wien, KHM, Inv. Nr.: 3463, Bestand der Hofburg in Innsbruck (im sog. „Rosa Salon“).

<sup>105</sup> Graz, Landesmuseum Joanneum, Außenstelle Schloß Eggenberg, Inv. Nr. Eg 274.

<sup>106</sup> Vgl. AK MARIA THERESIA 1980, S. 310ff. mit einer Typologie der entstandenen Bildnisse.

<sup>107</sup> Vgl. EGGER 1980, S. 275/276, sowie BEERLI 1955 mit den Abbildungen der anderen Pastelle der Kinder Maria Theresias.

<sup>108</sup> Das früher im Besitz des Kaiserhauses befindliche Pastell ist heute verschollen (alte Inv. Nr. des Mobiliendepots: Pr 95). Weitere Versionen existieren in Genf (Kat. Nr. 8 und Wien, Sammlung Schwarzenberg; vgl. LOCHE/ROETHLISBERGER 1978, S. 112, Nr. 253 und 254. Das hier abgebildete Porträt stellt die Version aus Genf dar. (BEERLI 1955 verzeichnet in der Reihe der

diese Porträtaufnahme noch von fülligen Wangen und einer kindlich unprononcierten Gesichtskontur geprägt. Im Gegensatz zu Meytens jedoch, enthält der Blick des Erzherzogs bereits „Würde, Überlegenheit und einen kritischen Geist“<sup>109</sup>.

Von dieser Porträtversion des bekannten Malers liegen einige Repliken und Kopien vor<sup>110</sup>. Gleichzeitig belegen Kupferstiche dieser Version, daß sie – ebenso wie die Version von Meytens – Verbreitung gefunden hat (Kat. Nr. 11)<sup>111</sup>.

Die Wahl Josephs II. zum Römischen König im Jahr 1764 stellte die erste Veränderung in der Herrscherwürde Josephs II. dar. Die bildliche Berichterstattung der Zeremonie in Frankfurt – und damit auch des Aussehens des jungen Königs – wurde dadurch gewährleistet, daß dem kaiserlichen Reisegefolge auch Hofmaler angehörten. Sie hatten die Aufgabe, die entscheidenden Begebenheiten der Zeremonie zeichnerisch festzuhalten<sup>112</sup>. Die Gesichtszüge des jungen römischen Königs wurden zudem auf Münzen festgehalten, die anlässlich der Krönung herausgegeben werden (Kat. Nr. 230)<sup>113</sup>: Auf einer Goldmedaille von Johann Martin Krafft ist z.B. Joseph II. im Profil mit der Kaiserkrone auf dem Kopf dargestellt, wobei die Gesichtskontur fein herausgearbeitet wurde<sup>114</sup>.




---

Erzherzogenpastelle von 1762 eine weitere Darstellung Josephs II., die allerdings bei LOCHE/ROETHLISBERGER 1978 innerhalb der Werkmonographie Liotards nicht aufgenommen wurde (Abb. hier bei Kat. Nr. 8)).

<sup>109</sup> EGGER 1980, S. 276.

<sup>110</sup> Eine weitere Kopie dieses Pastells befindet sich in der Slowakischen Republik im Museum von St. Anton (Museum von Sv. Antone; 18 x 14 cm). Der jugendliche Kaiser ist hier in hellblauem Samtrock mit Goldbordüren dargestellt. In der rechten Hand hält er einen militärischen Geländeplan (Kat. Nr. 9 B).

<sup>111</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.833.

<sup>112</sup> KHM, Schloß Schönbrunn. Die Gemälde der Meytens-Schüler stellen folgende fünf Szenen dar: Einzug in Frankfurt, Krönungszug zum Dom, Ritterschlag im Dom, Krönung im Dom und Krönungsmahl im Römer (AK JOSEPH II. 1980, S. 403).

<sup>113</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 1964 b. (Medaille anlässlich der Königskrönung von Johann Martin Krafft, 1764).

<sup>114</sup> Die Verwendung der Kaiserkrone im Bild ist unter der Hinsicht korrekt, da sie bereits Teil der Königskrönung war. Auf einem Blatt des sog. Offenbacher Kalenders aus dem Jahr 1764 sind Bestandteile der Krönungszeremonie im Stich festgehalten. In einem oberen Register erscheint eine Darstellung Josephs II. in Krönungsornat mit Krone auf dem Kopf sowie die einzelnen Insignien der Kaiserkrönung im Detail daneben. In einem unteren Register ist das Fest dargestellt, welches anlässlich der Huldigung den Bürgern Frankfurts gegeben wurde. (Frankfurt, Historisches Museum, Inv. Nr.: C 9951. Ausgestellt und abgebildet in AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr. 407, S. 404/405).

Durch die Wahl konnte Joseph II. seinen legitimen Anspruch auf die Kaiserwürde signalisieren. Es ist daher anzunehmen, daß dieses Ereignis neue Bildnisse Josephs II. erfordert hat. Wenn auch solche Porträts nicht in den Rechnungen des Hofkammerzahlamts verzeichnet wurden<sup>115</sup>, existieren druckgraphische Reproduktionen die auf seine neue Königswürde eingehen und kurz nach der Krönung entstanden sind. Von Johann E. Mansfeld ist z.B. ein Stich aus dem Jahr 1764 erhalten, der sich auf eine Vorlage von Reinsperger (Gesicht) und Franz Palko (Körper) beruft (Kat. Nr. 200)<sup>116</sup>. Hier ist Joseph II. in Hoftracht neben einem Tisch, auf dem der Erzherzogenhut und die Kaiserkrone liegen, dargestellt. Der Anspruch des Römischen Königs auf die Kaiserwürde wird symbolisiert, indem Joseph II. mit der rechten Hand nach der Kaiserkrone greift<sup>117</sup>. Die Porträtversion dieses Stichs scheint schnell verbreitet worden zu sein, da sie 1765 für eine reduzierte Variante im London Magazine verwendet wurde (Kat. Nr. 201)<sup>118</sup>.

Um die Zeit der Kaiserkrönung scheint eine neue Porträtvorlage von Martin van Meytens entstanden zu sein, die sowohl in einem Gruppenbild der kaiserlichen Familie (Kat. Nr. 18)<sup>119</sup>, als auch in einem von Mansfeld 1765 herausgegebenen Stich (Kat. Nr. 19 (**Abb. rechts**))<sup>120</sup> nachzuweisen ist.

Diese Version von Meytens ist als die prägende Porträtversion der frühen Kaiserbildnisse Josephs II. zu verstehen, da sie in vielen der frühen Kaiserporträts Josephs II., unter anderem einem ganzfigurigen Repräsentationsporträt in



<sup>115</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. III.1 sowie Kapitel IV.A.2 zu den Ausgaben für die Kaiserbildnisse.

<sup>116</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 13.141.

<sup>117</sup> Vgl. AK JOSEPH II. 1980, S. 507 zu Kat. Nr. 868. – Ein weiteres Beispiel für druckgraphische Porträts dieser kurzen Zeit der Königswürde ist jener von Joseph Zimmermann, der nach einem Vorbild in Wien entstanden sein soll (Kat. Nr. 202; Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 39.968).

<sup>118</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.990. Dieser Stich, der Joseph II. im Brustbild und ohne Insignien mit der Umschrift „Josephus Secundus D. G. Romanorum Rex“ zeigt und als Vorlage erneut Franz Palko vermerkt, wurde für das London Magazine gedruckt.

<sup>119</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 3149. Das Gruppenbild muß nach der Krönung entstanden sein, da Joseph mit dem Franz-Stephansorden, den er anlässlich der Krönung verliehen bekommen hatte, dargestellt wurde. (vgl. BARTA 2001, S. 98 mit Abb.) – Bei einem früheren, um 1763 datierten Gruppenbildnis der Familie dagegen ist dieser Typus noch nicht so deutlich zu erkennen (vgl. Abb. 86 bei BARTA 2001, S. 101).

<sup>120</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 90.822 (520/7). Auf diesem Stich von Mansfeld, der in Wien bei Trattner herausgegeben wurde, ist Joseph II. als „Roi de Romains“ betitelt, so daß er zwischen der Kaiserkrönung (1764) und dem Tod Franz Stephans (August 1765) entstanden sein muß.

Schloß Schönbrunn (Kat. Nr. 24, vgl. auch Kapitel VII.A.1)<sup>121</sup>, einigen Wiederholungen im Brustbildformat (Kat. Nr. 20 und Kat. Nr. 23)<sup>122</sup>, sowie in Kupferstichen (Kat. Nr. 29)<sup>123</sup> verwendet wurde.

Die Kleidung in diesen Porträts variiert, verbunden sind jedoch alle durch die charakteristischen Gesichtszüge der Porträtversion, die das Gesicht des Kaisers zu einer nahezu dreieckigen Grundform modelliert. Die Form wird einerseits durch einen starken, beinahe gerade verlaufenden Schatten entlang der – vom Betrachter aus gesehen – rechten Gesichtskontur geschaffen und durch die starke Ausleuchtung des Haaransatzes an der linken Seite verstärkt. Im Gegensatz zu späteren Porträts findet sich bei dieser Gruppe eine deutliche Begradigung der Nasenkontur, durch die erneut jede Rundung des Gesichts zugunsten von geraden Linien eliminiert wird.

Diese Porträtversion wurde auch von anderen Künstlern übernommen. Georg Weikert (1748-1799), der ein Schüler von Meytens war, verwendete die Meytens'sche Version in dem 1766 an den Bischof in Brixen verschickten Porträt, das im Geheimen Kammerzahlamt verrechnet wurde (Kat. Nr. 22)<sup>124</sup>. Neben Weikert verwendete sie auch Franz Anton Palko auf dem von ihm signierten Gruppenbildnis, das Joseph II. zusammen mit seiner zweiten Frau Josepha zeigt, das spätestens 1766 entstanden sein muß (Kat. Nr. 28)<sup>125</sup>. Palko, der besonders in der detailgetreuen Darstellung der Gewänder den Stil von Meytens übernahm<sup>126</sup>, verwendete offenbar auch die gängige Porträtversion von dem favorisierten Hofmaler.

Die „Meytens-sche“ Porträtversion muß eine weite Verbreitung gefunden haben, da sie zweimal in Frankfurt zu finden ist, wo sie das Bild des gerade gekrönten Kaisers prägt. Das Historische Museum in Frankfurt besitzt zwei Porträts, die – bis auf leichte Detailvariationen – einander entsprechen: Das erste (Kat. Nr. 25)<sup>127</sup> ist ein Porträt, das ursprünglich für den Kaisersaal im Frankfurter Römer bestimmt war, aber nicht eingebracht wurde<sup>128</sup>. Das Porträt zeigt den jungen Kaiser offenbar unmittelbar nach der Kaiserkrönung, im Spanischen

---

<sup>121</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 7472.

<sup>122</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 7459 und Červený Kamen (Slowakei).

<sup>123</sup> Schabblatt von Matthias Deisch (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.830). Die Tatsache, daß Joseph II. hier Uniform trägt, deutet jedoch daraufhin, daß die Porträtversion auch noch nach der Umstellung der offiziellen Kleidung (1766) erfolgte (vgl. unten) verwendet wurde.

<sup>124</sup> Brixen, Diözesanmuseum (Bischöfliche Residenz, Tafelzimmer). – Zur Rechnungsquelle: HHStA, GKZA, Amtsbücher 1766-1769, fol. 835; vgl. FLEISCHER 1932, Rechnungs-Nr. 418, S. 106). Zu den Porträtrechnungen im Geheimen Kammerzahlamt, die von Julius Fleischer publiziert wurden, vgl. auch Kapitel IV.A.2).

<sup>125</sup> Tschechien, Valtice (Schloß Feldberg). Das Porträt muß vor November 1766 entstanden sein, daß Palko in jenem Monat starb (vgl. BARTA 2001, S. 160).

<sup>126</sup> BARTA 2001, S. 158 (Anm. 323).

<sup>127</sup> Frankfurt, Historisches Museum, Inv. Nr.: B 110.

<sup>128</sup> Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Ein altes Foto des Museums zeigt das Porträt jedoch in einer auf das Format des Porträts abgestimmten Maueröffnung mit Spitzbogen.

Mantelkleid mit Federbarett auf dem Kopf. Dieses Porträt wurde im Jahr 1766 von Johann Volkmar Paderborn als Probestück zur Erlangung des Frankfurter Bürgerrechts nachgeahmt (Kat. Nr. 26)<sup>129</sup>. Der junge Künstler hielt sich im zentralen Bereich an die Vorlage, mußte jedoch den weiteren Raum hinzukomponieren, um ein gängiges Format zu erreichen. Da das Porträt des Malers Paderborn das schmalformatige Porträt für den Saal offenbar kopiert und es auf 1766 datiert ist, muß seine Vorlage, das Porträt für den Kaisersaal, zwischen 1765 und 1766 entstanden sein.

Neben der von Meytens geschaffenen Porträtversion sind jedoch auch frühe Kaiserbildnisse Josephs II. erhalten, die eine von dieser grundverschiedene Ansicht zeigen und auf die Porträtaufnahme von Liotard aus dem Jahr 1762 zurückgehen. Zu dieser Gruppe gehört das ganzfigurige, aber kleinformatige Porträt Josephs II., das unmittelbar nach der Krönung entstanden sein könnte und ihn im Krönungsornat mit Kaiserkrone zeigt (Kat. Nr. 13 (**Abb. rechts**))<sup>130</sup>. Die Porträtaufnahme Liotards, die für das Bildnis verwendet wurde, zeigt den Kopf nach halb links gewandt und vermittelt, da sie vom Rund des Schädels aus gedacht ist, einen nahezu „aufgedunsenen“ Eindruck. Die Seiten des Kopfes sind durch Schlagschatten deutlich unterschieden, wobei die Front beleuchtet ist und die Seite von der linken Schläfe und Wange ab im Dunkel liegt. Die Krümmung der Schattenränder verstärkt dabei den rundlichen Eindruck des Gesichtes.



Der Eindruck des rundlichen Gesichtes haftet auch einem Porträt Josephs II. an, das sich im Niederösterreichischen Landesmuseum befindet und zu einem Pendantbildnis Maria Theresias gehört (Kat. Nr. 15)<sup>131</sup>. Das Hüftstück, das

<sup>129</sup> Frankfurt, Hist. Mus., Inv. Nr. B 65; Maße unbekannt, heute nicht mehr im Museum aufzufinden.

<sup>130</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 3335. Der Künstler wie auch die Herkunft des Porträts sind unbekannt. Der Aufbewahrungsort KHM könnte nahelegen, daß das Porträt – wie viele der Kunstwerke dort – aus altem Kaiserlichen Besitz stammt, der nach dem Ende des Kaiserreichs auf das Mobiliendepot und die Gemäldegalerie verteilt wurde (vgl. weitere Diskussion im Katalog).

<sup>131</sup> St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr.: 3738). Die Pendantporträts sind nicht datiert und aufgrund ihres Gemäldeaufbaus und -stils der Schule von Martin van Meytens nachvollziehbar zugeschrieben.

aus dem Altbestand des niederösterreichischen Landhauses in der Wiener Herrengasse stammt, zeigt Joseph II. in der goldbestickten reichen Hoftracht mit Spitzenjabot und Rüschen. Die Porträtaufnahme gibt diejenige des vorher besprochenen Porträts identisch, aber gespiegelt wurde. Die Kleidung Josephs II. läßt auf ein möglichst frühes Datum nach dem Tod Franz Stephans schließen, da sich Joseph im Jahr 1766 gegen die aufwendige Hoftracht des sog. Spanischen Mantelkleides aussprach, in der er hier abgebildet wurde<sup>132</sup>. Er selbst ließ sich in späteren Porträts nur noch in Uniform darstellen, wie auch in dem dritten Porträt dieser Gruppe. Hier handelt es sich um eine ganzfigurige Darstellung, die Joseph II. in der Uniform seines 1. Chevaux-Légers-Regiment zeigt und im Depot der Innsbrucker Hofburg aufbewahrt wird (Kat. Nr. 16)<sup>133</sup>. Wie auch bei den beiden vorhergehenden Porträts ist der Kopf über einem starken Rund aufgebaut. Die Umrißlinien der Porträtköpfe sowie ihre Kopfwendung entsprechen sich bis ins Detail.

Da alle diese Porträts auf das oben erwähnte Pastell Jean-Étienne Liotards von 1762 zurückgehen, scheint die Version des renommierten französischen Künstlers folglich so wirksam gewesen zu sein, daß sie – neben der Version von Meytens – auch fünf Jahre später bestehen konnte. Die Nachhaltigkeit der Version von Liotard ist vermutlich auch mit seinem Renommé als Künstler und der Exklusivität des Porträtauftrags an einen ausländischen Künstler zu begründen.

Die beiden Porträtversionen, die bis zu diesem Zeitpunkt das Kaiserbildnis geprägt hatten, differieren so stark, daß sie auf den ersten Blick nicht dieselbe Person darzustellen scheinen: Die „harschere“ Version von Meytens gibt ein spitzes Gesicht wieder, diejenige nach dem Liotard-Porträt ein gerundetes. Die Tatsache, daß die spitzere Version das Gesicht Josephs II. hauptsächlich in der Dreiviertelansicht nach rechts, die rundere aber in der Dreiviertelansicht nach links zeigt, mag andeuten, daß Joseph II. zwei unterschiedliche Gesichtshälften hatte, die je nach Drehung des Kopfes den Eindruck der Kontur veränderten.

Während die Nachhaltigkeit dieser beiden Porträtversionen gezeigt hat, daß in den Jahren um die Kaiserkrönung keine stilistischen Neuerungen für das Bildnis Josephs II. erfolgte, kündigte sich mit dem Jahr 1766 eine

---

<sup>132</sup> Die Aufhebung des Spanischen Mantelkleides erfolgt per Dekret am 8. November 1766. Die Veröffentlichung des Gesetzes erfolgte jedoch erst im Jahr 1770, da Maria Theresia um diesen späten Termin der Promulgation gebeten hatte (Kugler, in: AK KAISERS TEURE KLEIDER 2000, S. 36), – Zum vollständigen Habitus dieser Kleidung vgl. Kugler, a.a.O., S. 99 zu Kat. Nr. 15 sowie S. 32, Abb. 2 (Karl VI. in Ganzfigur mit Mantelkleid und Federhut).

<sup>133</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8306, alte Inv. Nr.: Ambras 387, 280 x 205 cm. Zur möglichen früheren Aufhängung vgl. Kapitel V.A.2. – Dem ersten Regiment der leichten Reiterei stand Joseph II. bereits seit seinem 8. Lebensjahr vor, jedoch trug er seine Uniform erst seitdem er auf seine Kleidung Einfluß nehmen konnte – laut Kugler seit der Kaiserkrönung (Kugler in: AK KAISERS TEURE KLEIDER 2000, S. 34). Demnach irrt Thomasberger, wenn sie bemerkt, daß Joseph II. die Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments im Jahr 1767 „eingeführt“ habe (THOMASBERGER 1992, S. 70).

ikonographische Veränderung – die Einführung der Uniform – an. Sie ist von einschneidender Bedeutung für die Kaiserbildnisse Josephs II. und wurde sehr rasch von den Porträtmalern aufgenommen: Auf den 8. November 1766 ist das knappe und recht direkte Handschreiben Josephs II. an den Obersthofmeister, Graf Uhlfeld, datiert, in dem er die Abschaffung des Mantelkleides verfügte<sup>134</sup>. Ihr folgte am 30. November eine ausführlichere und etwas versöhnlicher klingende Bestätigung, in welcher Joseph II. deutlich macht, daß der Neujahrstag als Ausnahme der neuen Regelung gelten solle und zu besonderen Anlässen wie Taufe oder Heirat erneut über Ausnahmen entschieden werden könne<sup>135</sup>. Diese versöhnliche Einschränkung läßt auf einen erheblichen Aufruhr schließen, den diese Bestimmung ausgelöst haben muß. Selbst ein halbes Jahr später, im Mai 1767, wurde die Etikettefrage um das Mantelkleid erneut diskutiert, wobei die Frage gestellt wurde, in welcher Kleidung der Botschafter des Malteser-Ordens bei seiner ersten Audienz beim Kaiser erscheinen solle<sup>136</sup>. Allen Vorschlägen zum Trotz blieb Joseph II. bei seinem Plan, in „Campagna“-Kleidung, einem schlichten Frack, zu erscheinen<sup>137</sup>. Der Vorgang bestätigt, daß bis in das Jahr 1767 hinein Unklarheiten im Umgang mit der neuen Kleiderordnung existierten und der Hofstaat der Entscheidung des Kaisers eher skeptisch gegenüberstand, so daß der Obersthofmeister ihn zum Einlenken zu überreden versuchte. Das lange Nachwirken der Entscheidung Josephs II. deutet an, daß dieser Richtungswechsel weitreichendere Konsequenzen für das Wiener Hofzeremoniell hatte als dies an anderen Höfen, wie z.B. in Preußen, der Fall gewesen war.

Nachdem Joseph II. die Abschaffung des Mantelkleides verfügt hatte, scheinen die Maler umgehend darauf reagiert zu haben. Das letzte fest datierte Porträt, das ihn in dieser Tracht zeigt, ist jenes aus Frankfurt von 1766, welches jedoch (wie erwähnt) eine Vorlage von 1765 kopiert. Die 1767 datierte Büste von Franz X. Messerschmidt wählt als Bekleidung Josephs II. den militärisch wirkenden Brustharnisch mit darüber gelegten Ordensschärpen unter dem drapierten Hermelinmantel und geht somit den goldenen Mittelweg zwischen barocker Draperie und militärischer Strenge (Kat. Nr. 182)<sup>138</sup>. Das erste fest

---

<sup>134</sup> HHStA, Ältere Zeremonialakten, Kt. 73, fol. 42 R: „Lieber Graf von Uhlfeld! Zu ihrer Richtschnur, und deren Nachkömmlingen zur beliebigen Nachricht, solle durch dieses Billet die Tragung des Spanischen Mantelkleides sammt Federhut, Bänder, Rabat und Blunzenhosen aufgehoben seyn. ---- Gegeben in der Stadt Wien den 8. Novembr. 1766. ---- Joseph“.

<sup>135</sup> ebenda, ohne Folio-Zählung.

<sup>136</sup> HHStA, Ältere Zeremonialakten, Kt. 75, Referat des Obersthofmeisters Graf von Uhlfeld vom 5. Mai 1767 (fol. 1-9) und weitere Voten (fol. 10-35).

<sup>137</sup> Ebenda, fol. 9v: „Ich werde bey dieser Audienz in Campagne Kleid sambt (sic!) denen Hof Chargen erscheinen, bey weiteren sich zu ereignenden Fällen werde ich schon das erforderliche befehlen. ---- Joseph“.

<sup>138</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 5476. Die Verrechnung der Porträtbüste ist durch einen Eintrag im Geheimen Kammerzahlamt datiert (HHStA, GKZA, 1766-1769, fol. 844, vom April 1767). Die Aufstellung der Büste im kaiserlichen Naturalienkabinett wurde im Wiener Diarium (6. Mai 1767) gemeldet (vgl. AK MESSERSCHMIDT 2002, S. 156).

datierte Porträt, das Joseph II. in Uniform zeigt, ist ein Porträt von Michael Millitz aus dem Jahr 1767, das aus dem Rathaus von Baden bei Wien stammt (Kat. Nr. 32)<sup>139</sup>. Es zeigt Joseph II. in der weißen Feldmarschallsuniform – über dem Brustharnisch – mit der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies und der Ordensschärpe des Maria Theresia-Ordens<sup>140</sup>. Seine linke Hand hält einen Feldherrnstab, den er auf ein Kissen stützt, auf dem die Kaiserkrone liegt. Der Hintergrund ist als freie Landschaft mit einer Baumgruppe und blauem Himmel mit Wolken wiedergegeben. Dieses Porträt ist das erste fest datierte und aus einem offiziellen Kontext stammende Porträt, das den Kaiser in Uniform zeigt. Es scheint demnach nicht lange gedauert zu haben, daß sich die Zeitgenossen das Kaiserbild ohne die antiquierte Hoftracht vorstellen konnten und die Uniform die prägende Kleidung Josephs II. sein sollte<sup>141</sup>.

## B. Die Findung des Kaiserbildes während der Mitregentschaft

Nachdem in den ersten Jahren nach der Krönung das Porträt des jungen Kaisers noch sehr stark von den Malern Maria Theresias und somit dem Geschmack der Mutter geprägt worden war, findet mit dem Jahr 1769 eine Ablösung statt, die sich durch zwei neue Porträtversionen manifestiert. Diese beiden Porträtversionen, von Pompeo Batoni und Joseph Hickel, schufen das prägende Kaiserbild(nis) Josephs II.<sup>142</sup>. Da sich – wie in Kapitel II.3 gezeigt worden war – auch das politische Profil Josephs II. in den Jahren um 1768/1769 stärker ausprägte, scheinen diese beiden Prozesse hinsichtlich der Findung des Kaiserbildes korreliert zu haben.

---

<sup>139</sup> Baden (bei Wien), Städtische Sammlungen Rolletmuseum, Inv. Nr.: KS P 16. Die Provenienz des Porträts ist nicht lückenlos geklärt, da erst für das Jahr 1880 ein Inventar des Badener Rathauses existiert, in dem es erwähnt wird.

<sup>140</sup> Diese Uniform setzt sich aus einer perlweißen Jacke, roter Hose und goldbetreßter Weste zusammen. Sie war den Generalen der deutschen Infanterie als Paradeuniform vorbehalten. (vgl. THOMASBERGER 1992, S. 72).

<sup>141</sup> Ein restauratorischer Hinweis jedoch deutet darauf hin, daß offenbar die Darstellung der Uniform zunächst ein Problem für Millitz bedeutet hat: Den Restaurierungsergebnissen zufolge, fanden zwei zeitgenössische Übermalungen statt. Demnach war Joseph II. zunächst in *blauem* Rock vor grauem Hintergrund mit blauer Draperie und Goldkordel dargestellt. Erst später fand eine Übermalung zum weißem Rock hin statt, der auch die Hintergrundlandschaft zuzuordnen ist. Einer späteren Übermalung ist auch eine Verjüngung des Gesichtstypus zuzuschreiben. (Informationen nach Restaurierungsbericht vom Museum, 1980). Auffällig ist hierbei, daß anfangs eine *blaue* Uniformjacke geplant war. Diese entspricht keiner Uniform, die Joseph II. getragen hat, sondern erinnert an die preußische!

<sup>142</sup> Vgl. hierzu die umfangreichen Katalogsektionen zu Batoni (nach Kat. Nr. 34) und Hickel (nach Kat. Nr. 73). Die Porträts, die von Batoni und Hickel selbst stammen oder direkte Kopien sind, werden in zusätzlichen Überblicksschemata dargestellt, die den Katalogsektionen voranstehen (vor Kat. Nr. 34 und 73). Diejenigen Porträts, die auf eine dieser Porträtversionen zurückzuführen sind, aber kompositorische Variationen beinhalten, werden in der betreffenden Katalogsektion aufgeführt.

## 1. Die Porträtversion von Batoni (1769)

Während der Italienreise, die Joseph II. von März bis Juni 1769 unternahm, ließ er sich zusammen mit seinem mitreisenden Bruder Leopold in Rom bei Pompeo Batoni (1708 – 1787) malen<sup>143</sup>. Das dort entstandene bahnbrechende Porträt ist in mehrfacher Hinsicht der erste künstlerische Ausdruck der Persönlichkeit Josephs II. und seiner politischen Gesinnung (Kat. Nr. 34 (**Abb. rechts**))<sup>144</sup> und wurde in zahlreichen späteren Porträts wiederholt (vgl. Überblicksschemata im Katalog)<sup>145</sup>. Da kurze Zeit nach der Porträtfindung von Batoni die zweite prägende Porträtversion Josephs II., von Joseph Hickel, entstand, ist zu fragen, inwiefern sich diese beiden Darstellungen von einander unterscheiden und in welchem Maße sie nebeneinander existieren konnten.

Das Porträt von Pompeo Batoni zeigt die beiden Brüder in einem Innenraum, dessen Öffnung den Blick auf die Kulisse der Stadt Rom freigibt. Joseph II. als die zentrale Figur im Doppelporträt steht in der Mitte des Bildformats. Mit seiner rechten Hand hat er die Hand Leopolds ergriffen, der links neben ihm steht. Auf der rechten Seite wird der Bildraum durch eine sitzende Statue der Göttin Roma abgeschlossen, auf deren Schoß Joseph II. nonchalant seinen Ellenbogen abstützt<sup>146</sup>. Sein herunterhängender Arm weist dabei auf Utensilien, die auf dem Tisch vor der Statue arrangiert sind. Es sind Gegenstände, wie ein Stadtplan von Rom, der ihn als Reisenden ausweist oder die Hinweise auf seine intellektuellen Interessen geben, wie Schreibfeder, Papier und zwei Bücher. Bei diesen beiden Büchern



<sup>143</sup> Die Details zu diesem Auftrag werden ausführlich in Kapitel IV.C.2 untersucht werden. An dieser Stelle hier soll nur die stilistische und ikonographische Bedeutung des Porträts für die Ausprägung des Kaiserbildes beleuchtet werden.

<sup>144</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 1628. Die Bedeutung des Porträts wurde bereits im Detail gewürdigt (vgl. VORSTER (MAGISTERARBEIT) 1999 und VORSTER 2001).

<sup>145</sup> Der Katalognummer 34 sind zwei Überblicksschemata vorangestellt, die erstens die Kopien nach dem Doppelporträt und zweitens die Kopien nach den Einzelporträts von Batoni darstellen. Vgl. zur weiteren Diskussion die betreffenden Katalogeinträge.

<sup>146</sup> Die Statue wurde zuweilen u.a. von Egger (AK JOSEPH II. 1980, S. 276) abweichend als Viktoria interpretiert. Zeitgenössische Beschreibungen des Porträts (vgl. BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN KÜNSTE 1769, IX., 1. Teil, S. 144) zeigt jedoch, daß es sich um eine Roma gehandelt haben muß.

handelt es sich um zwei Bände von Montesquieus „De l'esprit des lois“, der zur damaligen Zeit modernsten Publikation zur aufgeklärten Staatsführung, die einen deutlichen Hinweis auf die politische Richtung des Monarchen geben. Doch enthält das Porträt noch weitere Hinweise auf den Umstand der Reise und auf die Persönlichkeit Josephs II. Die im Hintergrund abgebildeten Bauten der Stadt Rom, die Engelsburg und der Petersdom, waren zunächst als rein topographische Hinweise auf die Anwesenheit des Kaisers in Rom gedeutet worden. Dies entsprach der Arbeitsweise Batonis, der hauptsächlich Touristen malte und ihren Porträts häufig topographische Hinweise auf die Stadt Rom beifügte. Im Fall des kaiserlichen Besuchs aber enthalten diese Gebäude eine weitere Bedeutungsebene, die auf die politische Umtriebigkeit Josephs II. anspielt. So besuchte er die Stadt in dem Zeitraum, in dem das Konklave zur Papstwahl stattfand, dessen Ausgang in Europa mit Spannung erwartet wurde. Dadurch, daß der Kaiser es bei einem Besuch des Vatikans schaffte, die Grenze des – sonst strikt von der Öffentlichkeit abriegelten – Konklavebereichs zu überschreiten und sich sogar mit den Kardinälen interessiert und versiert zu unterhalten, verbreitete sich schnell der Eindruck, daß er auch an diesen Belangen der Zeitgeschichte Anteil nahm. Indem nun Batoni diejenigen Gebäude, welche mit dem Ablauf des Konklave am engsten verbunden sind, in das Porträt integrierte, erinnerte er an diesen Besuch des Konklave und präsentierte somit den Kaiser als einen agilen und allseits interessierten und bemühten Herrscher, der nicht nur durch seine Reisetätigkeit sondern auch durch sein Verhalten vor Ort Einfluß nahm.

Neben diesem ikonographischen Gehalt sollte jedoch das Porträt von Batoni allein im Bereich der Wiedergabe des Gesichts Josephs II. bahnbrechend werden, so daß es das „eigentliche Josephs Bild“ formte<sup>147</sup>. Die Porträtversion Batonis zeigt den Kaiser in Dreiviertelansicht nach halb links, wobei der Kopf nur so weit gedreht ist, daß die Nase noch innerhalb der Außenkontur liegt und die Wange links daneben noch für ca. ein Fünftel der gesamten Gesichtsbreite zu sehen ist. Die Augen sind nicht auf den Betrachter gereichtet, sondern wandern links an ihm vorbei aus dem Bildraum hinaus, wobei sie sich weiter vom Betrachter weg drehen als die generelle Ausrichtung des Kopfes angeben würde. Der Augenschnitt ist groß und geschwungen und vermittelt den Eindruck von lebhaftem Interesse an dem fokussierten Blickpunkt. Dabei ist der Blick nicht stechend, sondern beherrscht von einer freundlichen Wärme und Milde.

Die spezielle Bildung der Augenpartie, die Batoni vorgenommen hat, folgt einer gewissen Anomalie und unterscheidet sich darin von anderen Porträtversionen: Beide Augen Josephs II. liegen hier exakt auf einer Waagerechten, obwohl sie aufgrund der leichten Schrägstellung des Kopfes auf einer schiefen Ebene liegen müßten, wobei das – vom Betrachter aus gesehen – rechte Auge tiefer liegen müßte<sup>148</sup>. Zudem wird bei der Analyse der

---

<sup>147</sup> Hanna Eggers in: AK JOSEPH II. 1980, S. 276.

<sup>148</sup> Die Neigung des Kopfes ist zu erkennen, wenn man das Lot von der Stirnmitte bzw. der Nasenwurzel fällt: Es würde eindeutig rechts vom Kinn verlaufen.

Augenbildung deutlich, daß Batoni die Augen Josephs II. mit nachträglichen Lichtern versehen hat, so daß sie einen strahlenden Glanz erhalten. Der Gesamteindruck des Gesichtes Josephs II. erhält so den Ausdruck von wacher Klarheit und aufgeräumter Präsenz, der ein Zug von Gelassenheit innewohnt.

Aufgrund der Meisterschaft in der Augenbildung ändert der Blick Josephs II. nach links aus dem Bild hinaus nichts an der erlebten Präsenz des Kaisers. Obwohl der Betrachter die Person Josephs II. zunächst als geistig okkuriert erleben muß, vermittelt das Doppelporträt keine Distanziertheit des Dargestellten. Batoni erreichte dies dadurch, daß Leopold vermittelnd zwischen Joseph II. und den Betrachter tritt. Die Art und Weise, wie er seine Hand still in der des Bruders hält und mit der anderen Hand auf seine Brust deutet, wird eine Innigkeit und andächtige Stille verbreitet, die die „Abwesenheit“ des Kaisers als eine zu schützende, beinahe private Momentaufnahme charakterisiert, in die der Betrachter behutsam eingeführt wird<sup>149</sup>. In dieser Hinsicht enthält das Porträt Josephs II. von Batoni geradezu eine private Dimension, die den Kaiser als einen träumerischen Denker wiedergibt.

Die Provenienzen, die sich für die heute erhaltenen Porträts von und nach Batoni rekonstruieren lassen, spiegeln den Aspekt der Privatsphäre wieder (siehe folgende Seite):

---

<sup>149</sup> Der ikonographisch vorbelastete Betrachter ist beinahe versucht, in der Geste Leopolds an jene von Putten zu denken, die leise den Finger an die Lippen legen, damit der Betrachter nicht eine innige Szene (Putto bei einer Mariendarstellung mit Kind oder Amor bei der schlafenden Venus) störe.

*Schema der beiden Varianten des Doppelporträts von Pompeo Batoni: mit dem Attribut der Roma-Statue (A) und Athena-Statue (B) sowie ihre Verbreitung (größere Abbildung im Katalogteil vor Kat. Nr. 34):*



Der Großteil der Porträts nach dem Doppelporträt von Batoni stammt aus einem familiären Kontext oder einer Verbindung persönlicher Freundschaft: Die erste Replik des Doppelporträts (Kat. Nr. 36) stammt aus dem privaten Bereich in Schloß Schönbrunn. Die Kopie in Vaduz (Kat. Nr. 38) ist auf den Besitz des Vertrauten Maria Theresias, Fürst Wenzel von Liechtenstein, zurückzuführen. Die Kopien in Budapest (Kat. Nr. 41), Brunn (Kat. Nr. 40) und Karlova Koruna (Prag, Kat. Nr. 43), deren Provenienz nicht eindeutig geklärt ist, könnten eventuell aus dem Besitz der dort angesiedelter Familien des Wiener Hochadels stammen. Die Kopie in deutschem Privatbesitz (Kat. Nr. 42) stammt aus habsburgischem Besitz. Demnach scheint die Porträtversion, die Batoni geschaffen hat, der Person Josephs II., wie er im Privaten gesehen wurde oder gesehen werden sollte, besser entsprochen zu haben als andere Versionen, die für die öffentliche Repräsentation bestimmt wurden.

Das Porträt von Batoni stellt gewissermaßen den Initiationspunkt für die bildliche Erfassung der Person des Kaisers dar. Eine vergleichbare Bedeutung erhielt nur eine weitere Porträtversion, die der Maler Joseph Hickel nach 1769 schuf und die im Folgenden vorgestellt wird.

## 2. Die Porträtversion von Joseph Hickel (1770)

Es ist nicht eindeutig festzustellen, wann Joseph Hickel (1734/6 – 1807)<sup>150</sup> zum ersten Mal die Gelegenheit bekam, den Kaiser zu malen<sup>151</sup>. Älterer Forschungsliteratur zufolge soll er im Jahr 1770 ein Porträt Josephs II. geschaffen haben und daraufhin 1771 zum Hofmaler ernannt worden sein<sup>152</sup>. Während die Ernennung zu Hofmaler nachweislich erst 1776 erfolgte<sup>153</sup>, scheint dennoch ein Porträt Josephs II. aus dem Jahr 1770 existiert zu haben, welches jedoch nicht mehr nachzuweisen ist<sup>154</sup>. Der Datierung nach wäre dies das früheste bekannte Porträt des Kaisers von Hickel gewesen und so könnte es sich um jenes handeln, welches ihm den Weg zum Hof geebnet hat. Da der Verbleib dieses Porträts nicht bekannt ist, soll stellvertretend ein Porträt das etwas später entstanden ist und in sehr gutem Erhaltungszustand ist, die Grundlage der Untersuchung bilden. Es ist ein Brustbild Josephs II., das sich in Privatbesitz befindet (Kat. Nr. 81)<sup>155</sup> und durch stilistische Vergleiche auf den Zeitraum zwischen 1770 und 1775 zu datieren ist (**Abb. auf der folgenden Seite**)<sup>156</sup>.

Das Porträt stellt Joseph II. in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments dar, die auch auf dem Doppelporträt gewählt wurde und ihm am besten zu Gesicht gestanden haben soll<sup>157</sup>. Die Halspartie wird durch ein Spitzenjabot und eine schwarze, eng am Hals anliegende Binde geschützt.

---

<sup>150</sup> Die erste eigene Untersuchung zu Joseph Hickel wurde von Edith Thomasberger (Dissertation Wien 1989/1992 publiziert) vorgelegt. Dieser Arbeit gebührt der Verdienst, die auffindbaren Porträts von Hickel zusammengetragen und nach stilistischen Kriterien chronologisch geordnet zu haben. Aufgrund des schlechten Quellenstandes, bleiben jedoch viele Fragen zu seinem Werk offen.

<sup>151</sup> Zur Biographie Hickels vgl. THOMASBERGER 1992, 5-12 (sowie hier in Kapitel IV.B.2). Thomasberger erwähnt schon ein sehr frühes Porträt Josephs II., das sich in Gripsholm befindet (THOMASBERGER 1992, S. 66 mit Abb. 37) und das sie auf 1765 datiert. Die Zuschreibung als auch Datierung sind jedoch meiner Meinung nach sehr fraglich (vgl. Diskussion Kat. Nr. 79).

<sup>152</sup> Vgl. THOMASBERGER 1992, S. 31 und S. 7 mit Verweis auf die falsche Nennung u.a. bei THIEME-BECKER.

<sup>153</sup> THOMASBERGER 1992, S. 7 und 31 verweist auf die berichtigende Quelle: „5. December dieser mit Beybehaltung seiner Besoldung vom 1. Nov. 1776 als Kammermaler ernannt worden.“ (Wien, Hofkammeramt, Fasz. 1774/78, fol. 122). Insgesamt soll Hickel mindestens fünfmal die Chance gehabt haben, den Kaiser zu porträtieren (Busazi in: AK MONS SACER 996 – 1996, S. 128, zu Kat. Nr. 103).

<sup>154</sup> Ein Katalog aus dem Jahr 1888 (BODENSTEIN 1888, S. 86, Nr. 310) verweist auf ein Porträt Josephs II., welches sich im Besitz des Fürsten Schwarzenberg befunden und die Signatur „Joseph Hickel Pinxit 1770“ getragen haben soll. (Als Maße werden 94,7 x 72,8 cm angegeben). Der heutige Verbleib des Porträts ist leider nicht bekannt.

<sup>155</sup> Dieses Porträt wurde von Thomasberger noch nicht beschrieben. Eine nahezu identische Version, die aus der bayerischen Residenz in Passau stammt, befindet sich in München (Kat. Nr. 82; Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv. Nr. 11151; 54,5 x 40,5 cm).

<sup>156</sup> Thomasberger datiert das beinahe identische Porträt in München (vgl. Anm zuvor) – wenn auch ohne Anhaltspunkte – auf 1775 (THOMASBERGER 1992, S. 72).

<sup>157</sup> PEZZL 1790, S. 204/205: „Seit dem Jahre 1768 ungefähr, kleidete er sich gewöhnlich in deutscher Uniform, entweder weiß und roth, oder grün und roth, wie das nach ihm benannte

Auf die linke Seite der Jacke sind die beiden Ordenssterne des Maria-Theresien-Ordens (oben) und des St. Stephans-Ordens (unten) geheftet, deren dazugehörigen Ordenschärpen lose über die rechte Schulter Josephs II. fallen<sup>158</sup>. In einem Knopfloch der Weste befestigt, hängt zudem das Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies.



Die Porträtversion, die Hickel wählte, entspricht in etwa der Dreiviertelansicht des Kopfes, die Batoni gewählt hatte<sup>159</sup>. Im Gegensatz jedoch zu Batonis Version sind einige Elemente, die dem Batoni-Porträt einen träumerischen Schmelz verliehen hatten, eliminiert. Die aufgeworfenen Lippen sind in ihrer Fülle reduziert und liegen fester geschlossen aufeinander, wodurch sie einen ernsteren und entschlosseneren Eindruck vermitteln. Der Augenausschnitt, der bei Batoni geschwungen und mit großen Augäpfeln geformt gewesen war, ist ebenfalls reduziert. Auch sind die Lider weniger weit geöffnet, so daß nicht das gesamte Rund der Pupille frei liegt, wie dies bei dem Porträt Batonis der Fall gewesen war. Dadurch ist die Strahlkraft des Porträts von Batoni durch ein ruhigeres und ernstes Schauen eingetauscht. Der Vergleich der Augenhöhe zeigt, daß Hickel das – vom Betrachter aus gesehen – rechte Auge Josephs II. leicht tiefer als das linke gezeichnet hat und damit auch der physiognomischen Normalität entspricht. Gleichzeitig ist durch dieses Detail eine ernstere Grundstimmung im Porträt zu erkennen, die durch den Blickkontakt mit dem Betrachter sogar an Dringlichkeit gewinnt.

---

Regiment Chevauxlegers. (...) / (S. 205) ... Die grüne stand ihm am besten zu Gesichte“. – Als Alternative zu dieser Uniform trug Joseph II. – wie dort ebenfalls erwähnt, die weiße Uniform des „deutschen Generals“ (vgl. THOMASBERGER 1992, S. 101).

<sup>158</sup> Den St.-Stephans-Orden trug Joseph II., seitdem Maria Theresia ihm nach dem Tod Franz Stephans das Großmeistertum dieses Ordens abgetreten hatte (G. Mraz in: AK KAISERTUM 1996, S. 252).

<sup>159</sup> Daß sowohl Batoni als auch Hickel diese Kopfwendung für ihre Porträtversion wählten, ist bemerkenswert. Über die Relevanz der Kopfdrehung in einem Porträt liegen jedoch noch keine gesicherten Erkenntnisse vor. Jedoch scheint die hier gewählte Ansicht von den meisten Porträtmalern bevorzugt worden zu sein (LANDAU 1993, S. 107/110: „Ein Aspekt der zwei Seiten des Gesichts hat zu allen Zeiten Aufmerksamkeit erfahren, nämlich die Frage, ob es eine bessere Seite für Porträts und Photographien gibt. Einer Untersuchung zufolge zeigen Porträtmaler meist mehr von der linken als von der rechten Wange. (...) die spannende Frage nach dem Grund blieb bis jetzt unbeantwortet.“)

In der generellen Bildung des Kopfes unterscheidet sich Hickel ebenfalls von Batoni. Während Batoni den Kopf von einem Rund bis Oval her aufgebaut hatte, ist der Kopf bei Hickel weit kantiger modelliert. Zudem vermittelt die Schattenbildung an Wange und Kinn eine dreieckige Grundform des Gesichtes. Ebenfalls harscher fällt die Modellierung der Nase aus, die durch einen schärferen Schatten gebildet wird als auf dem mit weichen Abstufungen modellierten Porträt von Batoni. Als Unterscheidungsmerkmal ist zudem die spezifische Bildung des Haars bzw. (ab 1785) der Perücke Josephs II. zu sehen: Während die seitliche Haarrolle auf den Porträts von Batoni in drei Locken unterteilt ist, sind bei Hickel nur zwei zu erkennen, bzw. nur eine durchgehende in den Porträt nach 1785<sup>160</sup>. Insgesamt ist Hickel durch dieses Porträt eine Wendung des Kaiserbildes gelungen, die nicht mehr den jugendlich schwärmerischen Denker zeigt, sondern den sachlichen und ernststen Landesfürsten.

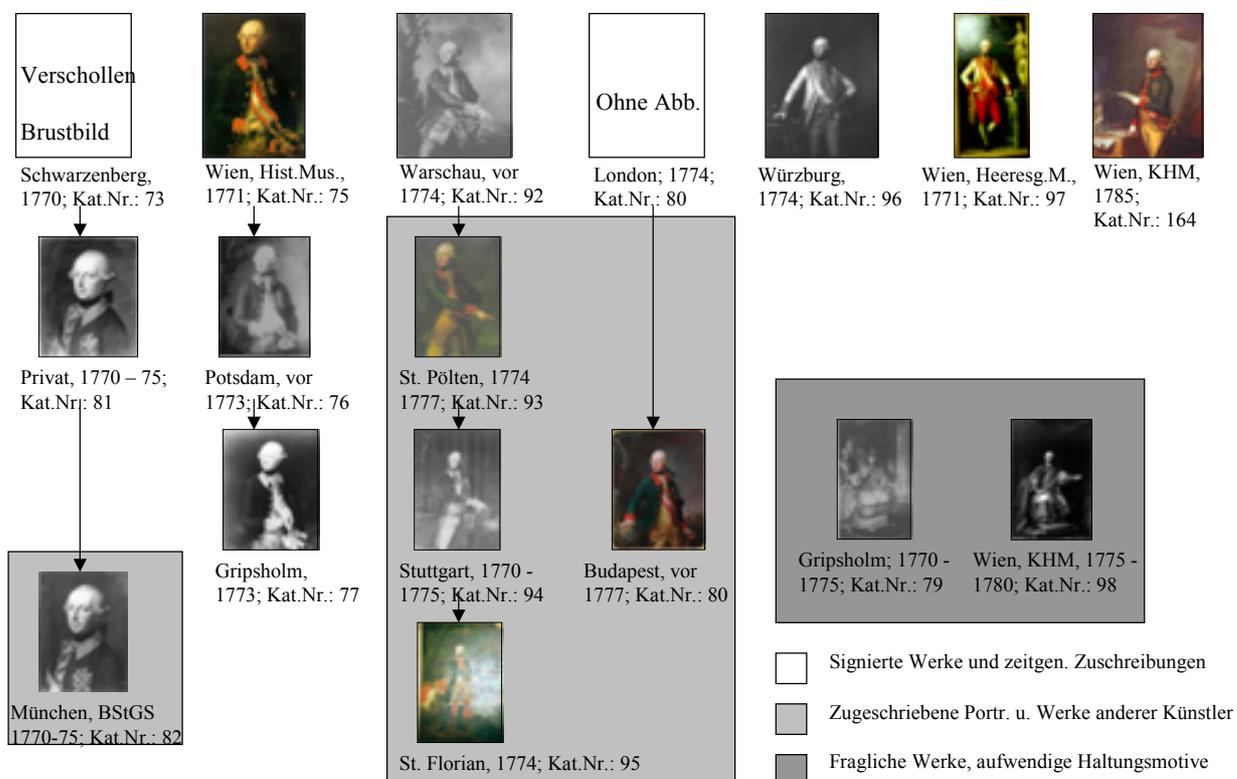
Diese einmal gefundene Porträtversion wandte Hickel für alle seine nachfolgenden Porträts Josephs II. an, wobei er lediglich dem fortschreitenden Alter des Kaisers durch Falteneintragungen oder schärfere Schattengrade bzw. rundlichere und schlaffere Formen Rechnung trug<sup>161</sup>. Die exakte Kopfhaltung wurde auch bei den verschiedenen Körperhaltungen beibehalten, welche zu der gefundenen Porträtversion hinzukomponiert wurden (vgl. das Schema auf der folgenden Seite).

---

<sup>160</sup> Vgl. hierzu Kat. Nr. 34 (Original des Doppelporträts), Kat. Nr. 81 (Porträt von Joseph Hickel) und Kat. Nr. 166 (Porträt im KHM, 1785).

<sup>161</sup> THOMASBERGER 1992, S. 74 .

*Schema der von Joseph Hickel verwendeten Haltungsmotive und ihre direkten Kopien (größere Abbildung im Katalogteil, vor Kat. Nr. 73):*



So umfaßt der Bestand an Porträts nach der Hickel'schen Porträtversion die gesamte Breite des Spektrums an Porträtgehalten (halb- und ganzfigurig mit wechselndem Spielbein, wechselnde und in verschiedene Richtungen weisende Armbewegungen) und bleibt dennoch auf den ersten Blick eindeutig zuzuordnen. Ein Grund für die identisch wiederkehrende Kopfhaltung ist vermutlich in den begrenzten künstlerischen Möglichkeiten Hickels zu suchen, da ihm bescheinigt wurde, daß er lediglich Gesichter gut kopieren könne, jedoch Probleme bei freier Komposition habe<sup>162</sup>. Unter diesem Gesichtspunkt bot das Verfahren, das Hickel wählte, den Vorteil, daß er zumindest für das Gesicht keine neuen Experimente unternehmen mußte, sondern auf die einmal gefundene und goutierte Gestaltung des Kopfes zurückgreifen konnte. Diese Technik beinhaltete zudem den Vorteil, daß Hickel seinen Porträts auf diese Weise einen Markenstempel aufprägte. Gleichzeitig wurde durch sein Verfahren das Bild des Kaisers eindeutig wiedererkennbar, da nicht mehr die einzelnen Gesichtszüge abgelesen werden mußten, sondern allein die Kopfhaltung zu einem Chiffre des Kaiserbildes Josephs II. wurde.

<sup>162</sup> Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Fasz. 1782, fol. 12: Vortrag des Protectors der Akademie, Wenzel von Kaunitz-Rietberg: „Dieser elende Mensch, welcher selbst nicht zeichnen kann und höchstens einen Kopf sehr mittelmäßig nachzumahlen im Stande ist ...“.

Der Vergleich der nachweislich von Hickel stammenden Porträts macht deutlich, daß Hickel erst im Laufe seiner Karriere aufwendigere Haltungsmotive in seinen Porträts umsetzte. Da selbst noch das späteste von Hickel signierte Porträt Josephs II. (1776; Kat. Nr. 97) Unstimmigkeiten in der Gesamtkomposition und im Körperbau aufweist, erscheint es mir als unwahrscheinlich, daß die Porträts mit schwierigen aber stimmig komponierten Haltungsmotiven, die bisher ihm zugeschrieben wurden (Kat. Nr. 79<sup>163</sup> und Kat. Nr. 98<sup>164</sup>), auf ihn zurückzuführen sind.

Außer von Hickel selbst wurde seine Porträtversion auch von anderen Künstlern übernommen, wie z.B. von Leopold von Montagna, der im Auftrag des Stiftes St. Florian im Jahr 1774 ein Porträt des Kaisers in Wien anfertigte (Kat. Nr. 95)<sup>165</sup>, so daß die Porträtvorlage von Hickel eine weite Verbreitung gefunden hat und letztendlich – durch begabtere Kopisten – auch in hochwertigen Kompositionen wiederzufinden ist.

Die heute erhaltenen Porträts von Hickel stammen aus anderen Kontexten als die Porträts von Batoni. Der Vergleich der Verbreitung, die die Porträts von Pompeo Batoni und Joseph Hickel gefunden haben, verdeutlicht, warum diese beiden Porträtversionen nebeneinander existieren konnten: Während für die Porträtversion, die Batoni geliefert hatte, eine Häufung in familiären Kontexten und den östlichen Gebieten Europas zu beobachten war, finden sich die Porträts von und nach Hickel eher in den Teilen des Reichsgebietes, bzw. in Nord- und Westeuropa. Den speziellen Provenienzen zufolge, stammen besonders viele Porträts von Hickel aus den Beständen befreundeter Herrscherhäuser<sup>166</sup> bzw. auch aus dem Kontext von öffentlichen Ämtern (Kat. Nr. 75 und Kat. Nr. 97). Demzufolge scheint das Porträt von Hickel eher das offizielle Bild Josephs II. repräsentiert zu haben als dies die weichere Version von Batoni erfüllen konnte.

---

<sup>163</sup> Schweden, Schloß Gripsholm, Galerie d. Zeitgenoss., Rund. Salon Gustav's III., Inv. Nr. 662.

<sup>164</sup> Wien, KHM (Depot), Inv. Nr.: 3454.

<sup>165</sup> Waldviertel, Stift Florian (vgl. ebenfalls die Diskussion im Katalog).

<sup>166</sup> Das Porträt in Warschau (Kat. Nr. 92) stammt aus der Sammlung des polnischen Königs. Ebenfalls auf königlichen Besitz gehen die Porträts zurück, die sich heute in Stockholm Gripsholm (Kat. Nr. 75), Potsdam (Kat. Nr. 76) sowie München (Kat. Nr. 82) befinden.

### 3. Weitere Porträtversionen, die jedoch kaum Nachfolge fanden

Parallel zu den beiden prägenden Porträtversionen von Batoni und Hickel entstanden weitere Porträtaufnahmen Josephs II. zwischen 1770 und 1780, die im folgenden analysiert werden sollen<sup>167</sup>.

Georg Weikert (1745 – 1799) schuf eine dritte Porträtversion Josephs II., die jedoch keine vergleichbare Verbreitung gefunden hat<sup>168</sup>. Aufgrund eines Nachstichs ist sie auf einen Zeitpunkt vor 1770 zu datieren (Kat. Nr. 100 (Abb. rechts))<sup>169</sup>.

Während das bekannteste der Porträts Weikerts, jenes Porträt Josephs II. im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien, Joseph II. in einer Dreiviertelansicht nach links zeigt (Kat. Nr. 111)<sup>170</sup>, folgt eine Reihe an Porträts der auf diesem Schabblatt gewählten Ansicht, die den Kaiser in der Ansicht nach halb rechts zeigt. Diese Ansicht stellt



die eigentliche „Weikert’sche Porträtversion“ dar (u. a. Kat. Nr. 99)<sup>171</sup>. Allen diesen Bildnissen ist gemein, daß sie neben der bereits erwähnten und für Porträts Josephs II. ungewöhnlichen Darstellung nach halb rechts eine charakteristische

<sup>167</sup> Die spezifischen Nachfolger, die diese Versionen erfahren haben, sind ihnen im Katalog zugeordnet. Im Gegensatz zu den beiden bisher beschriebenen Porträtversionen haben sie allerdings das Kaiserbild nicht eindeutig geprägt, wie sie auch weniger häufig kopiert wurden.

<sup>168</sup> Die Porträtversion von Weikert wurde bisher noch nicht gewürdigt und soll hier erstmals mit ihren spezifischen Elementen dargestellt werden (vgl. auch die betreffenden Diskussionen im Katalog).

<sup>169</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 91.917. Dieses Porträt ist signiert: J. G. Weikert pinxit – J. G. Haid Viennae sculpsit 1770“.

<sup>170</sup> Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv. Nr. B I 31.676. – Die Datierung dieses Porträts wurde kontrovers diskutiert. Während die gewählte Gesichtsdarstellung das Porträt auf die frühen 1770er Jahre datieren würde, schlug Thomasberger eine Datierung auf ca. 1785 vor, indem sie bemerkte, daß die Gebäude im Hintergrund „auf das 1784 eröffnete Allgemeine Krankenhaus und das von Canevale erbaute Augartenpalais oder sein 1785 errichtetes Josephinum zur Ausbildung von Armenärzten hinweisen“ würden (THOMASBERGER 1992, S. 75). Eine Identifizierung dieser Gebäude war jedoch – auch seitens des Museums – bisher noch nicht möglich.

<sup>171</sup> Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv. Nr.: B I 18.093. Weitere Exemplare sind Kat. Nr. 101 (Wien, HHStA) und Kat. Nr. 104 (Berlin, Privatbesitz). Ein weiteres signiertes Porträt dieser Gruppe befindet sich in Schwerin (Kat. Nr. 108). Ebenfalls datiert ist ein Porträt, das sich 2002 im Wiener Kunsthandel befand (Abb. bei Kat. Nr. 107).

schlaff herunterhängende Wangenpartie aufweisen, die den Gesichtskontur Josephs II. in bisher unbekannter Weise verändert<sup>172</sup>.

Das hochwertige Porträt, das Anton von Maron im Auftrag Maria Theresias für den großen Saal im Oberen Belvedere in Wien schuf, stellt ebenfalls eine eigenständige Porträtaufnahme dar, die aber – vergleichbar der Aufnahme von Weikert – nur eine begrenzte Verbreitung gefunden hat (Kat. Nr. 112 (Abb. rechts))<sup>173</sup>.

Maron war im Jahr 1772 nach Wien gekommen, um dort eine Reihe von Familienporträts zu malen, die er anschließend in seinem Atelier in Rom ausführte<sup>174</sup>. Das Porträt, das Joseph II. in der Uniform des deutschen Generals vor einer Statue des Mars zeigt, diente als Pendant zu einem ganzfigurigen Porträt Maria Theresias, die in Witwentracht sitzend vor einer Statue des Friedens dargestellt wurde<sup>175</sup>.



Die Ansicht des Gesichtes selbst, die Maron 1772 wählte, stellt den Kaiser in der Dreiviertelansicht nach halb rechts dar und verbindet in gewisser Weise Eigenarten der vorhergehenden Porträtversionen von Meytens, Batoni und Hickel. So wurde von Meytens die nachher unübliche Darstellung nach halb rechts übernommen, welche jedoch mit der Milde und Weichheit im Ausdruck vom Batoni-Porträt verändert wurde. An die Version von Hickel ist der gerade Blick auf den Betrachter angelehnt, der jedoch nicht so stechend wie bei jenem sondern durch die gesamte Weichheit der Gesichtszüge sanfter ausfällt.

---

<sup>172</sup> Die Wangenkantur verläuft hierdurch senkrechter als bei bisher bekannten Porträts. Dieses Merkmal hat sich als charakteristisches Erkennungszeichen der Porträts Weikerts bewiesen, indem auf einem Porträt, das dieses Zeichen trägt, auch tatsächlich eine Signatur Weikerts nach der Reinigung entdecken ließ (Porträt im Kunsthandel, vgl. Kat. Nr. 107).

<sup>173</sup> Wien, KHM, Schloß Ambras, Inv. Nr. 6200.

<sup>174</sup> MK WIEN PORTRÄTGALERIE 1982, S. 170 u. 174, sowie die Zusammenstellung der Quellen bei Roettgen in: AK KÜNSTLER IN ROM 1972.

<sup>175</sup> Das Porträt Josephs II. war 1774 vollendet, erlitt jedoch auf dem Transport nach Wien einen solchen Schaden, daß Maron es erneut malen mußte, so daß das heute erhaltene Porträt das Jahr 1775 als Datierung angibt. – Beide Porträts befinden sich heute im Besitz des KHM und sind in Schloß Ambras (Innsbruck) ausgestellt (Porträt Josephs II.: Inv. Nr. 6200; Porträt Maria Theresias: Inv. Nr.: 6201, 1773 datiert).

Obwohl das Porträt, das im großen Saal des Oberen Belvedere aufgehängt wurde, einer verhältnismäßig großen Öffentlichkeit zugänglich war, erfuhr es kaum eine künstlerische Resonanz. Nur in einer Handvoll Porträts wurde seine Porträtversion wiederholt (z.B. Kat. Nr. 115)<sup>176</sup>. Die Zurückhaltung der anderen Wiener Künstler ist eventuell dadurch zu erklären, daß das gesamte (repräsentative) Gepränge des Porträts nicht mehr zeitgemäß war und daher nicht als innovativ und richtungsweisend rezipiert wurde<sup>177</sup>. Darüber hinaus muß jedoch auch die eigentliche Gesichtsversion des Porträts nicht als nachahmenswert erschienen sein, da es ein Leichtes gewesen wäre, diese Version für andere Porträtkompositionen zu übernehmen. Entweder hatte die eingeführte Version von Hickel das Kaiserbild bereits zu sehr geprägt, als daß eine neue Version benötigt worden wäre, oder die angestimmte Weichheit des Gesichts entsprach nicht mehr der Vorstellung von der Persönlichkeit des Kaisers zu dieser Zeit. Der biographische Hintergrund Josephs II. hatte gezeigt, daß im Jahr der ersten Schöpfung des Bildnisses von Maron (1772) die polnische Teilung erfolgte, die als militärischer Verdienst Josephs II. gewertet wurde, so daß die Konzeption des Porträts nachvollziehbar erscheint. Nachdem jedoch das Porträt erst 1775 in Wien ankam, mußte diese Assoziation bereits vergangen sein. So wurde das Porträt von Maron just zu einer Zeit in Wien präsentiert, in der keine Neuorientierung für die Sichtweise auf den Kaiser anstand, da er sich in einer bereits länger andauernden konstanten Phase befand. In diesem Fall wäre dies ein Hinweis, daß neue Porträtversionen nur dann eine Chance auf Aufnahme und Verbreitung haben, wenn sie in eine Zeit fallen, die eine neue Wendung für das Bild des Kaisers suchte, wie z.B. bei der Porträtfindung Batonis, die den Beginn des selbständigen außenpolitischen Engagements Josephs II. markierte.

In den folgenden Jahren, der zweiten Hälfte der 1770er Jahre, häufen sich datierte Porträtaufträge, die im Geheimen Kammerzahlamt verbucht wurden<sup>178</sup>. In diesen Jahren, zehn Jahre nach der Wahl Josephs II., begann der Hof offenbar systematisch, öffentliche Stellen mit Porträts des Kaisers auszustatten. Leider lassen sich aber für diese Sendungen keine eindeutigen Zuordnungen zu den existierenden Porträts treffen, so daß diese Porträts nicht hinsichtlich der verwendeten – und daher an dieser Stelle relevanten – Porträtversionen untersucht werden können<sup>179</sup>.

---

<sup>176</sup> Linz, Schloßmuseum, Inv. Nr. 820-1-G-365. Außerdem existiert eine Replik in der Militärakademie Wiener Neustadt (Kat. Nr. 113), sowie eine Kopie des 19. Jahrhunderts in den Räumen des Bundesdenkmalamtes in der Wiener Hofburg (Kat. Nr. 114).

<sup>177</sup> Eggers, die diese Einschätzung des Porträts liefert, führt hierbei als Hauptargument an, daß Joseph II. in der Feldmarschallsuniform dargestellt sei, die er jedoch nur noch an Galatagen anzöge (Vgl. EGGERS 1980, S. 277).

<sup>178</sup> Vgl. hierzu auch die Diskussion der Hofaufträge in Kapitel IV.A.2.

<sup>179</sup> So z.B. in dem Fall der beiden Porträts der Kaiserin und des Kaisers, die im Jahr 1776 vom Wiener Hof nach „Talloš“ in Ungarn geschickt wurden (Wien, Hofkammerarchiv, 1776; vgl. FLEISCHER 1932, S. 154, Nr. 825). Der ungarische Ort "Tallós" (heute Slowakei: Tomásikovo) befand sich im 18. und 19. Jahrhundert im Besitz der Familie Esterhazy, die ein Schloß und eine

Im Jahr 1776 führte sich Friedrich Heinrich Füger (1751 – 1807), der in den 1780er Jahren das Altersporträts Josephs II. prägen sollte, ebenfalls mit einem Gruppenbild als Porträtist Josephs II. ein (Kat. Nr. 129 (**Abb. rechts**)<sup>180</sup>. In diesem ersten Porträt gibt er den Kaiser im Kreise der Familie wieder. Neu an der Porträtversion ist, daß er den Kaiser in



seitlich stark gedrehter Ansicht wiedergibt, bei der die Kontur der Nasenspitze die Wangenlinie überschreitet. Der Ausdruck, mit dem der Kaiser in diesem Gruppenbild auf ein zur Schau gestelltes, kleines Gemälde blickt, erscheint gedankenversunken, da er das Gemälde nicht eindeutig fokussiert, sondern die Betrachtung zum Anlaß nimmt, den Blick in die Ferne schweifen zu lassen. Dieser Blick wird auch den folgenden Porträts von Füger anhaften. Ursprünglich war er jedoch durch einen szenischen Zusammenhang entstanden, der anschließend für ein Einzelporträt umfunktioniert wurde. Da Füger im gleichen Jahr zu einem mehrjährigen Romstipendium aufbrach<sup>181</sup>, knüpfte er erst in den frühen 1780er Jahren, zurückgekehrt nach Wien, wieder an diese Porträtversion an<sup>182</sup>.

---

Kirche dort bauen ließen, so daß zu vermuten ist, daß es sich hier um eine Sendung an die Familie Esterhazy zur Ausstattung des Schlosses handelte.

Auch der Versand im Jahr 1776 von zwei Porträts, der Kaiserin und des Kaisers, an die Universität in Innsbruck läßt sich nicht mehr eindeutig zuordnen (Wien, Hofkammerarchiv, vgl. FLEISCHER 1932, S. 156, Nr. 847). Es ist nicht eindeutig, ob es sich bei dem Porträt Josephs II. um jenes Porträt handelt, das heute in der Universität erhalten ist (vgl. Kat. Nr. 130 mit Diskussion).

Ebenfalls aus dem Jahr 1776 datiert ein Eintrag, der eine Porträtsendung nach Preßburg, dem heutigen Bratislava, dokumentiert (Wien, Hofkammerarchiv, vgl. FLEISCHER 1932, S. 154, Rechnungs-Nr. 830), jedoch ist nicht sicher, ob das Porträt Josephs II. das heute im „Primacialny Palac“, dem ehemaligen Erzbischöflichen Winterpalais und heutigen Rathaus, ausgestellt ist, auf diese Sendung zurückzuführen ist (vgl. Diskussion im Katalog Kat. Nr. 128).

<sup>180</sup> Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr.: 2296. Barta stellt das Miniaturbildnis in eine Reihe mit weiteren kleinformatigen Gruppenbildern der kaiserlichen Familie (BARTA 2001, S. 103/4).

<sup>181</sup> Füger erhielt wohl aufgrund dieses Porträts das Stipendium (BARTA 2001, S. 104).

<sup>182</sup> Ein weiteres Porträt Josephs II., eine Apotheose des Kaisers, die 1779 entstanden ist, kann hier nicht als Porträtversion herangezogen werden, da es so stark idealisierend gestaltet ist, daß es den Kaiser nicht kenntlich darstellt (vgl. Kat. Nr. 145).

1778 entstand ein weiteres Pastell Josephs II. von Jean-Étienne Liotard, den der Kaiser auf der Rückfahrt seiner Frankreichreise im Jahr 1777 in Genf besucht und ihn zu einem erneuten Besuch nach Wien eingeladen hatte (Kat. Nr. 137, **Abb. rechts**)<sup>183</sup>.

Der Kaiser wird hier in einer Wendung nach halb rechts gezeigt, wobei die Züge harsch und flächig wirken. Indem Liotard auf jegliches repräsentatives Beiwerk verzichtet, unterstreicht er allein durch die Gesichtszüge den Charakter des Kaisers<sup>184</sup>. Laut eines Briefes von Liotard geht die Haltung Josephs II. auf den Wunsch des Kaisers zurück. Er wollte nicht in einer befehlenden Geste wiedergegeben werden, sondern entschied sich für eine schlichte und versammelte Haltung, bei der er mit einer Hand in der Weste und dem Hut unter dem anderen Arm dargestellt wurde<sup>185</sup>. Ebenfalls wollte Joseph II., der



Aussage Liotards zufolge, nicht lächelnd dargestellt werden, wie es Maria Theresia gewünscht hatte, so daß Liotard ihn darstellte, wie er sich in Genf während der Reise gezeigt hatte, nämlich „zufrieden und höflich“<sup>186</sup>.

Liotard, der selbst sehr zufrieden mit seinem Werk war<sup>187</sup>, ließ von diesem Porträt ein Schabblatt anfertigen<sup>188</sup>. Da jedoch weder das Pastell noch seine druckgraphische Wiederholung weitere Auswirkungen auf die Bildnisse Josephs II. gehabt haben, scheint diese Porträtversion nicht dem Kaiserbild entsprochen zu haben, das verbreitet werden sollte bzw. verlangt wurde. Es ist zu

<sup>183</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. 2.930.

<sup>184</sup> Zu Einzelheiten der Entstehung vgl. die Diskussion im Katalog. – Eine weitere, ebenfalls anlässlich der Frankreichreise Josephs II. (1777) entstandene und von Franz P. J. Kymli gemalte Porträtversion erhielt zwar durch einen Nachstich eine gewisse Verbreitung, lehnt sich aber zu dicht an die Version von Hickel an, als daß sie eine eigene Version darstellen würde (Vgl. Kat. Nr. 133).

<sup>185</sup> Brief Liotards an seine Ehefrau vom 31. Dezember 1777: « J'ai fini l'Empereur en deux séances, très fini, très ressemblant, dessiné au crayon noir et blanc. Je voulais lui donner une attitude donnant des ordres et, tout en disant qu'il n'en voulait pas, il fit le mouvement. Il se tint une demi heure debout, la main dans la veste le chapeau sous le bras, passements et collet rouges avec les cordons de Marie-Thérèse et Saint-Étienne. L'Impératrice lui souhaitait un air plus riant, mais lui aurait été fâché que je lui eusse donné. « Je ne veux pas, dit-il, avoir l'air comédien ». Son air n'est pas sérieux dans le portrait, il a l'air comme il avait à Genève, content et poli. » (zitiert nach: AK LIOTARD 1992, S. 289).

<sup>186</sup> Vgl. Anm. 185.

<sup>187</sup> Vgl. Anm. 185.

<sup>188</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-5749.

vermuten, daß die Porträtversionen von Hickel und Batoni die Nische der imperialen Darstellung bereits ausreichend ausgefüllt hatten und zudem die dort gefundene Darstellung des Kaisers nach halb links das Kaiserbild so stark geprägt hatte, daß eine neue Darstellung nach halb rechts als „untypisch“ empfunden werden mußte<sup>189</sup>. Außerdem ist erneut festzustellen, daß das Porträt Liotards in einer Zeit entstand, in der keine innen- oder außenpolitischen Errungenschaften Josephs II. den Anlaß zu einer gezielten Verbreitung oder gesteigerten Nachfrage des Kaiserbildes gegeben hätten. Vielmehr war der bayerische Erbfolgekrieg (1778/79) vergleichsweise unrühmlich für Joseph II. verlaufen (vgl. Kapitel II.3)<sup>190</sup>.

1778 entstand durch Joseph Hauzinger ein Gruppenbild, das Joseph II. am Spinett sitzend zusammen mit zwei Schwestern zeigt (Kat. Nr. 138 (**Abb. rechts**))<sup>191</sup>. Der Kaiser wird hier in der Ansicht des reinen Profils gezeigt, die von Münzbildnissen vertraut ist. Durch diese Übernahme ist das Gemälde nicht im eigentlichen Sinne als „neue Porträtversion“ zu verstehen, jedoch kommt ihr eine gewisse Bedeutung zu, da mit ihr das reine Profil für ein großformatiges Gemäldeporträt Josephs II. bei Hofe eingeführt wurde<sup>192</sup>. Dies ist aus dem Grund interessant, da seit dem Besuch Josephs II. bei Johann Caspar Lavater in Basel im Jahr 1777 offenkundig war, daß sich der Kaiser für die physiognomischen



<sup>189</sup> Auch die dritte prägende Bildnisversion Josephs II., von Friedrich Heinrich Füger, wird Joseph II. in der Ansicht nach halb links gewandt zeigen.

<sup>190</sup> Vgl. SCHINDLING/ZIEGLER 1990, S. 264, denen zufolge er nach diesem Krieg „als Kaiser im Reich diskreditiert“ war. – Auf einen weiteren möglichen Grund für die schleppende Verbreitung des Porträts könnte eine Anmerkung Liotards in dem erwähnten Brief hindeuten, der zufolge Joseph II. sich nicht gerne von Ausländern porträtieren ließ: «(...) L'Empereur n'aime pas être peint par un étranger et quelques personnes m'assuraient qu'il ne me donnerait qu'une petite séance ». (Brief vom 31. Dezember 1777) (vgl. Anm. 185). Dieser Hinweis erscheint mir jedoch fraglich, da sich Joseph II. von einigen ausländischen Malern, u.a. Batoni, porträtieren ließ.

<sup>191</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8.856.

<sup>192</sup> Das Porträt entstand im Auftrag Maria Theresias für Schloß Schloßhof (vgl. BARTA 2001, S. 113 mit weiterer Diskussion der Ausschmückung des Schlosses.). Das Porträt muß offenbar Gefallen gefunden haben, da Maria Theresia es noch einmal bestellte (vgl. GANGELBERGER 1992, S. 92). – Die Technik, in einem Gruppenbild die links in das Gemälde einführende Person im Profil zu zeigen, wandte er auch in seinem zweiten Porträt für Schloßhof an. Dieses Porträt (ebenfalls von 1778) zeigt Ludwig XVI., Marie Antoinette und Erzherzog Maximilian (vgl. BARTA 2001, Abb. 102).

Studien, mit denen Lavater im reinen Profil eines Menschen dessen Wesenseigenarten zu erkennen versuchte, interessierte<sup>193</sup>.

Noch vor der Wende zu den 1780er Jahren tritt eine Porträtversion auf, die sich durch ein 1779 datiertes Porträt Josephs II. von Jean Pierre Noeff erhalten hat (Kat. Nr. 139 (**Abb. rechts**))<sup>194</sup>. Sie zeigt ein weit runderes Gesicht des Kaisers als dies von den vorhergehenden Porträtversionen bekannt gewesen war. Der Kopf ist hier nach halb links gewendet, wobei jedoch das Gesicht weniger zur Seite gedreht wurde als bei den Porträts von Batoni und Hickel<sup>195</sup>. Es ist unklar, durch welchen Maler diese Porträtversion ins Leben gerufen wurde, jedoch wird sie viele Porträts in den 1780er Jahren prägen<sup>196</sup>.



Im letzten Jahr der Mitregentschaft entstand ein Porträt Josephs II., das nicht wegen einer neuen Porträtversion auffällt, sondern weil es – auch zehn Jahre nach dem Original – das Porträt von Batoni aufgreift. Das Porträt (Kat. Nr. 50)<sup>197</sup> wurde zusammen mit einem Pendantbildnis Maria Theresias 1779 vom Benediktinerstift in Michaelbeuren bei Franz Streicher in Auftrag gegeben und sollte an den Besuch des Kaisers (am 28. Oktober 1779) erinnern<sup>198</sup>. Die Porträtversion, die Streicher wählte, ist jene des Batoni-Porträts von 1769. Aufgrund der Zelte, die im Hintergrund abgebildet sind, scheint das Porträt sogar eine Kopie des – verschollenen – Porträt zu sein, das Batoni für den Erzbischof von Salzburg malte<sup>199</sup>. Das Porträt Josephs II. ist mit einer lateinischen Inschrift

<sup>193</sup> Das Treffen fand am 26. Juli 1777 statt. Vgl. zum Themenkreis der Physiognomik Kapitel VII.B.2.

<sup>194</sup> Frankfurt, Hist. Mus., Inv. Nr. B 114.

<sup>195</sup> Links neben der Nase ist mehr als ein Fünftel der Gesichtsbreite zu sehen.

<sup>196</sup> z.B. sind Ähnlichkeiten mit dem Porträt von Joh. M. Schmidt (Kat. Nr. 147), dem Porträt Josephs II. eines unbekanntes Malers in Bratislava (Kat. Nr. 140), der die Ansicht spiegelt, sowie dem Porträt eines unbekanntes Malers in St. Pölten (Kat. Nr. 157) zu erkennen.

<sup>197</sup> Pfarrhof Perwang, Logierräume des Benediktinerstiftes Michaelbeuren.

<sup>198</sup> AK JOSEPH II 1980, Nr. 476, S. 418 mit Abb. 16.

<sup>199</sup> Zu dem Zeitpunkt, als Streicher den Auftrag erhielt, wohnte er in Salzburg (vgl. AK JOSEPH II. 1980, S. 417), so daß diese Beziehung naheliegt und die (offenbar in Unkenntnis des Salzburger Porträts gewonnene) Erklärung hinfällig macht, daß die Hinzufügung der Zelte als Erinnerung an das hinzugewonnene Innviertel hineinkomponiert worden sei (vgl. AK JOSEPH II. 1980, 417).

verziert, die Joseph II. mit dem biblischen Stammvater Joseph vergleicht<sup>200</sup>. Im ersten Teil des Zitats wird daran erinnert, daß so wie in Ägypten alle Menschen zu Joseph zogen, Joseph II. nun im Jahr 1779 zu ihnen gekommen sei. Es folgt ein angefügtes Zitat „Ite ad Joseph“ (Gen. 41, 55), wobei jedoch der Vers nicht vollständig wiedergegeben wird: Dem „Geht hin zu Joseph („ite ad Joseph“) folgt im Bibeltext der Rat „was der Euch sagt, das tut“. Auf diese Weise wird eine eindeutige Stellungnahme zur Regierungsfähigkeit des Kaisers gegeben, die sich wie ein Motto in Hinblick auf die kommende Alleinregierung Josephs II. lesen läßt.

### C. Die Porträts der Alleinregierung (1780 – 1790)

Nach dem Tod Maria Theresias am 29. November 1780 erlangte Joseph II. über die Länder der österreichischen Monarchie den Status des Alleinherrschers. Wie Maria Theresia hatte Joseph II. nun ebenfalls Anspruch auf die Attribute der böhmischen und ungarischen Kronen in seinen Repräsentationsporträts. Dennoch wurden vom Hof aus keine neuen Porträts lanciert, die auf diese neue Würde eingehen<sup>201</sup>. Der Grund dafür ist vermutlich, daß Joseph II. darauf verzichtete, sich eigens diesen Krönungen zu unterziehen<sup>202</sup>, so daß der Impetus für neue Porträts – mit neuen Porträtversionen – ausblieb. Festzustellen ist zudem eine neue Sparsamkeit bei den Porträtanschaffungen des Kaiserhauses, die sich nicht nur in den Rechnungsbüchern und im Ausbleiben von neuen Porträtversionen bemerkbar macht<sup>203</sup>.

Die Porträts, die in den ersten Jahren nach dem Tod Maria Theresias entstanden, verwenden weiterhin die Porträtversionen, die aus der Zeit der Mitregentschaft, besonders von Batoni und Hickel, stammen. Die Porträtversion

---

<sup>200</sup> „QUUM. OMNES. IRENT. AD. JOSEPH. IN. AEGYPT. JOSEPHUS. II. AD. NOS. IVIT. (SIC !) HICQUE. DIVERTIT. DIE. XXVIII. OCTOBRIS. ANNO. MDCCLXXVIII. - *Ite ad Joseph* Gen. XLI, 55" (Zit. nach: AK JOSEPH II. 1980).

<sup>201</sup> Das einzige Porträt Josephs II., das in dem Jahrzehnt zwischen 1780 und 1790 vom Hof in Auftrag gegeben und aus dem Geheimen Zahlamt bezahlt wurde, ist ein Porträt des Malers Zollicher, der den Kaiser im Gewand des Ordens vom Goldenen Vlies darstellt und das Zollicher im Januar 1781 lieferte (vgl. Fleischer 1932, S. 171). Da Zollicher aber bereits im Februar 1780 für eine Zeichnung eines Porträts Josephs II. bezahlt worden war (Fleischer 1932, S. 172, Nr. 976), scheint dieser Auftrag auf die Zeit vor dem Tod Maria Theresias (Dez. 1780) zurückzugehen. (Der Verbleib dieses Porträts ist jedoch nicht bekannt).

<sup>202</sup> GEISLER 1783-91, Bd. 15, S. 240/241 gibt als Grund für die nicht erfolgte Krönung Josephs II. in Ungarn und Böhmen an, daß Joseph II. eine solche Zeremonie für unnötig erachtet hätte. Da Geisler seine Skizzen zur Zeit der Regierungsübernahme durch Leopold II. verfaßte, konnte er bereits kritisch anfügen, daß sich Leopold diplomatischer verhalte, indem er den Stolz und die Erwartungen seiner Untertanen in diesen Zeremonien respektiere.

<sup>203</sup> Während für das Jahrzehnt von 1770 bis 1780 21 Einträge für Porträts Josephs II. in den Rechnungsbüchern aufscheinen, sind im Jahrzehnt von 1780 bis zum Tod Josephs II. nur zwei Porträts des Kaisers aus dieser Kasse verrechnet worden (vgl. hierzu Kapitel IV.A.2).

von Batoni wurde hierbei zuweilen verändert, so daß ein Blickkontakt mit dem Betrachter zustanden kommen konnte (Kat. Nr. 147)<sup>204</sup>. Die Verwendung der inzwischen über zehn Jahre alten Version zeigt, daß auch in dieser Phase der Alleinregierung die Batoni-Vorlage noch aktuell erschien und verwendet werden konnte, wenn sie dezent, dem fortgeschrittenen Alter angepaßt wurde.

Die Vorlage von Joseph Hickel wurde ebenfalls von anderen Malern für Amtporträts verwendete und abgewandelt<sup>205</sup>. Zuweilen konnte sie auch durch ikonographisches Beiwerk in einen neuen militärischen oder kulturellen Zusammenhang gestellt werden<sup>206</sup>. Die noch anklingende Freude am ikonographischen Schmuck und barocken Gestalten trennt diese Porträts von jenen sparsamer instrumentierten Porträts, die in den späteren Jahren der Alleinregierung das Kaiserbild prägen sollten. Offenbar wurden diese Porträts, die kurz nach dem Tod Maria Theresias entstanden, noch von der Erinnerung und Tradition ihrer Regierung getragen.

### 1. Die Porträtversion von Heinrich Friedrich Füger

Die dritte wichtige Porträtversion Josephs II. setzte in den frühen 1780er Jahren ein (**Abb. rechts**). Sie wurde von Heinrich Friedrich Füger geschaffen und prägte das Altersbild des Kaisers. Obwohl Heinrich Füger bereits 1776 ein Porträt Josephs II. innerhalb eines Gruppenbildnisses geschaffen hatte, kristallisierte sich aber erst in den 1780er Jahren die unverkennbare Porträtversion heraus, von der Füger nicht mehr abwich. Das erste datierte Beispiel für diese neue Porträtversion, eine Miniatur, geht auf das Jahr 1784 zurück (Kat. Nr. 158 (Abb. 14)<sup>207</sup>. Sie gibt den Kaiser in einer stärker seitlichen Ansicht wieder als die bisher vorherrschenden Versionen von Batoni und Hickel. Durch diese Drehung, bei der die Nasenspitze die Wangenkontur leicht überschneidet, ist nun ein Blickkontakt



<sup>204</sup> Krems, Weinstadtmuseum, Inv. Nr. A 153; von Martin Johann Schmidt.

<sup>205</sup> Vgl. Kat. Nr. 154 (Waldviertel, Maria Taferl, Kaiserzimmer) und Kat. Nr. 151 (Wiener Neustadt, Stadtmuseum, B 2127).

<sup>206</sup> Kat. Nr. 156 (Wien, Wienmuseum, EB 1994-147). Die ikonographische Breite, mit der dieses 1781 in Belgien entstandene Porträt ausgestattet wurde, zeigt, daß immer noch Unsicherheit über die tatsächliche Person des Kaisers bestand.

<sup>207</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 132.646. Diese Miniatur wurde als Vorlage für weitere Gemälde verwendet, unter anderem ein – bei der Ausstellung in Melk gezeigtes – Gemälde aus dem Stift Melk (AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr. 1597, ohne Abb.; 112 x 87 cm).

mit dem Betrachter nicht mehr möglich, so daß Joseph II. nach links vorne aus dem Bildraum hinaus in die Ferne blickt. Im Gegensatz zu den beiden Versionen von Batoni und Hickel sind nun eindeutige Altersmerkmale im Gesicht zu erkennen. So liegen die Augen zwischen leicht aufgedunsenen Oberlidern und Tränensäcken. Außerdem sind an Wangen und Kinn hängende Hautpartien zu erkennen, die Füger in weicher Modellierung andeutet. Der gesamte Gesichtsausdruck ist wie auch bei den vorhergehenden Porträtversionen ernst. Der Blick, der keine Beziehung zum Betrachter aufnimmt, ist nachdenklich und sinnend, und erhält dadurch, daß unter der Iris das Weiß des Augapfels zu sehen ist, einen verträumt schwebenden – beinahe müden – Ausdruck. Während die Lippen in der Porträtversion von Batoni träumerisch lose aufeinander gelegen hatten und eine wichtige Komponente des Gesichts gebildet hatten, liegen sie nun geschlossen aufeinander und nehmen im Vergleich zu den ausdrucksstarken und großen Augen nur eine untergeordnete Rolle für den Gesamteindruck ein. Die Nase Josephs II., die der Mehrzahl der anderen Porträts zufolge, sehr prominent und gebogen gewesen sein muß, wurde deutlich begradigt.

Der Hintergrund des Porträts ist auf ein Minimum reduziert, jedoch effektiv gestaltet. Gemäß der inzwischen einsetzenden und von Füger geförderten klassizistischen Strömung in der österreichischen Kunst, steht die Gestalt des Kaisers vor einer klassizistischen Säulenarchitektur, der jede zusätzlichen Schnörkel fehlen. Die Linien, mit denen diese Architektur den Hintergrund strukturiert, ergeben ein Geflecht, daß sauber und dienend auf die Gestalt des Kaisers abgestimmt ist. So verläuft die Umrißlinie des kannelierten Pfeilers hinter Joseph II. parallel zu seiner Wirbelsäule und hinterfängt ihn dadurch wie eine Stütze. Das Rund des perspektivisch nach hinten schwingenden Säulenarchitravs ist als Verlängerung der Kinnlinie des Kaisers zu sehen. Der darüber beginnende Himmel hinterfängt den gesamten Kopf des Kaisers beinahe ohne ablenkende Binnenstruktur und präsentiert ihn auf diese Weise dem Betrachter. Die Brüstung der Fensteröffnung, vor der Joseph II. steht, verläuft exakt auf der Höhe seiner Brust, so daß diese Begrenzungslinie (zwischen hellem Hinter- und dunklem Vordergrund) direkt auf die Ordenssterne auf seiner Brust zu deuten scheint. Der herabfallende Oberarm schließlich, der den Feldherrnstab hält, läuft beinahe parallel zu diesem. Der inneren Tektonik der Komposition angemessen, endet der Feldherrnstab exakt auf dem imaginären Schnittpunkt der beiden Linien, die den dunklen Vordergrund von dem Landschaftsausblick trennen. Durch diese Kompositionselemente erhält das gesamte Porträt seine Struktur und Ausgewogenheit, wofür Füger zudem das Prinzip des Goldenen Schnittes (sowohl in der Vertikale als auch der Horizontale) zu nutzen wußte.

Mit dieser Porträtversion hatte Füger ein Altersbildnis Josephs II. geschaffen, das im 19. Jahrhundert die weitverbreitetste Vorlage für

Reproduktionen sein sollte (Kat. Nr. 193)<sup>208</sup>. In gewisser Weise war ihm mit diesem Porträt ein klassizistisches Bildnis gelungen, das zum einen die Strenge der Person Josephs II. aufnahm und zum anderen ihn mit den Mitteln der Komposition in eine Aura von Würde und Gesetztheit einhüllte, die ohne deutliche Insignien auskam und daher als modern anzusprechen ist.

Nachdem frühere Porträtversionen wie die von Maron und Liotard keine Nachfolge gefunden hatten, obwohl sie von namhaften Künstlern stammten, ist die Tatsache, daß Fügers Version eine neues Kaiserbild prägen konnte, darauf zurückzuführen, daß er erstens der Kopfwendung Josephs II. nach halb links treu blieb, die inzwischen für das Kaiserbildnis vertraut war, und sie zweitens in einer Phase verbreitet werden konnte, die aufgrund der ersten Reformen Josephs II., wie der Aufhebung der Leibeigenschaft und das Toleranzpatent etc., von einer hoffnungsvollen Euphorie für den Kaiser getragen war<sup>209</sup>.

Wenn die oben erwähnte Version der Füger'schen Miniatur auf den Bildhintergrund verzichtete, so deutet sich hier der Weg an, den das Kaiserporträt in den folgenden Jahren beschreiten sollte. Der Vereinfachung halber konnte die Gestalt des Kaisers auch vollständig aus der umgebenden Architektur herausgelöst werden. Im Gegensatz zu den früheren, jugendlichen Porträtversionen bleibt allen Versionen nach dem Füger-Vorbild die Aura der inneren Sammlung, die unter anderem dadurch entsteht, daß der Kaiser nicht mehr den Feldherrnstab weit von sich weggestreckt und dadurch eine Dynamik in den Raum auslöst, sondern ihn ruhig vor der Brust verschränkt hält, so daß die Umrißlinie seiner Gestalt nicht unterbrochen wird.

In den kommenden Jahren setzte sich die Reduzierung, die bereits durch die Brustporträts Hickels eingeführt worden war, für den Großteil der Porträts durch. Die Reduzierung der Darstellung erfolgte jedoch auf unterschiedlichem Wege. Während zu einem das repräsentative Beiwerk eliminiert und die Landschaft verknüpft dargestellt werden konnte (Kat. Nr. 155)<sup>210</sup>, wurde außerdem das Porträt des Kaisers vor einem vollends anonymen Hintergrund präsentiert. Dieser Weg setzte sich für die Mehrzahl der erhaltenen Porträts durch<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> Vgl. auch die aus dem 19. Jahrhundert zahlreich erhaltenen Porträtgraphiken in der Sammlung des Wienmuseums, Wien (u.a. Inv. Nr. 73.799 (521/3), Inv. Nr. 91.535 (521/5), Inv. Nr. 91.545 (521/4) und Inv. Nr. 20.680 (521/5) (Calligraphisches Kunstwerk, in das das Porträt nach Füger eingefügt ist).

<sup>209</sup> Vgl. Ergebnisse aus Kapitel II.3. – Aus dem Jahr 1784 datiert ein Schriftstück, das in einer Kirche in Gotha gefunden wurde und seine Zeit preist: „Unsere Tage füllten den glücklichsten Zeitraum des 18. Jahrhunderts. Kaiser, Könige, Fürsten steigen von ihrer gefürchteten Höhe menschenfreundlich herab, verachten Pracht und Schimmer, werden Väter, Freunde und Vertraute des Volks.(...) Aufklärung geht mit Riesenschritten.“ (zitiert nach MERKER 1982, Einleitung, S. 7) (vgl. hierzu auch Kapitel VII.A.3).

<sup>210</sup> Enns, Museum Lauriacum, Porträt von Andreas Wagner für das Rathaus von Enns.

<sup>211</sup> Vgl. diverse Porträts der 1780er Jahre im Katalog. Eine Ausnahme hiervon bildet das Porträt Josephs II. von Lampi, das 1786 für die Akademie entstand. Der akademische Hintergrund des

Die letzten drei Jahre der Regierung Josephs II. weisen keine bedeutenden neuen Porträtversionen auf. Vielmehr scheinen die bisher bekannten Versionen wiederverwendet und abgewandelt worden zu sein. Generell läßt die Qualität der Porträts stark nach, so daß es schwierig ist, sich eine Vorstellung vom Aussehen des Kaisers in diesen letzten Jahren zu machen. Die geringe Porträtqualität läßt kaum die Unterscheidung zu, ob es sich bei einzelnen Details um eine Übernahme von Altersmerkmalen handelt oder ob z.B. Faltenlinien aufgrund von wiederholten Kopiervorgängen ein Eigenleben erhalten haben<sup>212</sup>.

Nach dem Tod Josephs II. ist eine apothetische Darstellung von ihm von Johann Joseph Karl Henrici entstanden (Kat. Nr. 189)<sup>213</sup>. Das Gemälde zeigt das ovale Brustbildnis des Kaisers, das von zwei Genien gen Himmel transferiert wird. Obwohl das Bildnis kaum zu erkennen ist, ist unzweifelhaft, daß es auf eine Porträtversion von Hickel zurückgeht. Demnach blieb bis zuletzt die zu Beginn seiner Regierung gefundene Porträtversion aktuell, wenn eine Idealisierung Josephs II. anstrebt wurde und hierfür der alterslose Kaiser gezeigt werden sollte.

#### **D. Ergebnisse zu Gestalt und Entwicklung der Porträtversionen**

Die Untersuchung der prägendsten Porträtversionen hat gezeigt, daß in der Jugendzeit Josephs II. zwei konträre Porträtansichten, eine rundliche von Liotard nach halb links und eine harschere von Meytens nach halb rechts, existierten. Diese beiden Ansichten, die in den frühen 1760er Jahren geprägt worden waren, wurden zunächst auch in den ersten Jahren der Mitregentschaft und Kaiserwürde, bis ca. 1767, verwendet. Da sie noch aus der Regierungszeit der Eltern Josephs II. stammten, läßt sich an ihnen keine dezidiert josephinische Porträtaussage ablesen. Sie sind vielmehr als Überhang aus der Maria-Theresianischen Zeit zu verstehen. Das eigentliche Kaiserbildnis Josephs II. entstand erst ein paar Jahre nach der Thronbesteigung Josephs II. als Kaiser und Mitregent und zwar durch das Porträt von Pompeo Batoni. Dieses Porträt aus dem Jahr 1769 markiert zudem den Zeitpunkt, zu dem auch das innenpolitische Profil Josephs II. greifbar wurde (vgl. Ergebnisse in Kapitel II.3). Der Version von Batoni schloß sich auch der Hofmaler in Wien, Joseph Hickel, ab dem Jahr 1770 an.

Durch die beiden prägenden Porträtversionen von Batoni und Hickel, die beide die Ansicht nach halb links gewählt haben, festigte sich diese Porträtansicht

---

Auftrags bedingte jedoch die Form, so daß hier keine erneute Wende zu einem barocken Staatsporträt zu konstatieren ist, wie Hauenfels jüngst vorgeschlagen hat (HAUENFELS 2004, S. 268 mit Verweis auf EGGER 1980, S. 145).

<sup>212</sup> Als Beispiel für die Altersporträts sei auf die Kat. Nr. 175 (Dorotheum Wien, 647. Auktion, 1985, Nr. 489) und Kat. Nr. 180 (Dorotheum Wien, 1590. Auktion (1990), Nr. 117) verwiesen. (Vgl. zum Problem der künstlerischen Qualität auch Kapitel VII.B.3).

<sup>213</sup> Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

des Kaisers um 1770. Divergierende Ansichten, wie z.B. des Porträts von Anton von Maron, Georg Weikert und nicht zuletzt die zweite Porträtversion von Liotard, fanden dagegen keine bedeutende Nachfolge. Es kann geschlossen werden, daß der Grund für ihr Scheitern darin zu suchen ist, daß sie gegen die bereits kanonisch gewordene Ansicht des Kaiserbildnisses verstießen. Auch das Altersbildnis Josephs II., das von Füger geschaffen wurde, übernahm die vertraute Ansicht und zeigt damit, daß diese Ansicht einer Chiffre des Kaiserbildes Josephs II. gleichkam.

Die Datierung der untersuchten prägendsten Porträtversionen Josephs II. zeigt, daß sie zeitlich leicht verzögert nach einer neuen Regierungsphase, wie dem Beginn der Mitregentschaft und der Alleinregierung, einsetzen. Nicht die neue Amtswürde scheint demnach entscheidend für die Prägung eines neuen „Kaiserbildes“ gewesen zu sein, sondern vielmehr erst die greifbare Ausgestaltung der neuen Amtswürde. So ist es bezeichnend, daß die beiden eigentlich prägenden Kaiserbildnisse Josephs II., von Pompeo Batoni und Joseph Hickel, erst einsetzen, nachdem Joseph II. ein innenpolitisches Profil in der Öffentlichkeit gezeigt hatte. Auch die Porträtversion von Heinrich Füger, die das „Altersbildnis“ des Kaisers darstellt, setzte nicht sofort nach der Übernahme der Alleinregierung sondern erst ein, als die ersten innenpolitischen Reformen durchgeführt worden waren.

## **IV. Stellenwert und Protektion der Bildnisse bei Hof**

Viele der Porträts Josephs II. entstanden im komplexen Kontext des Wiener Hofes bzw. gehen auf Porträtaufnahmen zurück, die von den Hofmalern erfunden wurden. Es ist zu fragen, unter welchen Umständen die Porträts bei Hofe entstanden und welcher Stellenwert ihnen innerhalb des Hoflebens beigemessen wurde. Außerdem soll untersucht werden, was Joseph II. selbst für die Qualität der Porträts unternahm, mit denen er sein Bild nach außen verbreitet wissen wollte.

### **A. Die Quellenlage zum Kaiserbildnis am Wiener Hof**

Dem beträchtlichen Fundus an Porträts Josephs II. steht ein desolater Bestand an schriftlichen Quellen gegenüber, die sich innerhalb des Hofes mit dem Thema des kaiserlichen Porträt beschäftigen. Dieser Mißstand mag zunächst erstaunen, böte doch das kaiserliche Bildnis ein fruchtbares Terrain für eine wie auch immer geartete und gelenkte Bildnispolitik, die es zu nutzen gelohnt hätte. Eine solche „Porträtspolitik“ wäre jedoch nur praktikabel und gleichzeitig heute nachweisbar gewesen, wenn es schriftliche Quellen des Hofes gäbe, die eine Auseinandersetzung mit diesen Fragen dokumentieren würden. Dies war offenbar – soweit sei ein Ergebnis der Untersuchung vorweg genommen – für den Wiener Hof unter Joseph II. nicht der Fall. Es soll daher untersucht werden, auf welche Weise das Thema des kaiserlichen Bildnisses überhaupt diskutiert und mit welchem finanziellen Einsatz die Präsenz des kaiserlichen Porträts sichergestellt wurde.

#### **1. Der Stellenwert des Kaiserbildnisses im Schriftenverkehr des Hofes**

Der Wiener Hof gehört unumstritten zu den differenziertesten Hofgefügen, die die europäische Geschichte kennt, und bietet Raum für einen Vielzahl von Zuständigkeiten. Dennoch ist es durchaus diffizil, zu erkennen, an welchen Stellen eine wie auch immer geartete „Produktion“ des kaiserlichen Bildnisses verankert war.

Generell ist der Bau des Hofes zur Zeit Josephs II. durch die Säulen der vier Hofämter (Obersthofmeister-, Oberstkämmerer-, Obersthofmarschall- und Oberststallmeisteramt) zu beschreiben<sup>214</sup>. Von diesen vier Ämtern beschäftigten

---

<sup>214</sup> Die Fundstellen zu den folgenden Abschnitten sind nicht im einzelnen nachgewiesen. Die Ergebnisse begründen sich auf die Durchsicht der entsprechenden Archivbehelfe des Haus-, Hof- und Staatarchivs und des Hofkammerarchivs, sowie aus der Arbeit mit den Beständen.

sich jedoch nur das Oberhofmeisteramt sowie das Oberstkämmereramt mit Belangen, die Porträtfragen tangieren, so daß nur diese zu untersuchen sind. Neben diesen Hofämtern und gewissermaßen ihnen übergeordnet arbeitete die Staatskanzlei, die sich ebenfalls mit Kunstfragen beschäftigte.

Die Akten der Staatskanzlei enthalten eine eigene Rubrik zu „Kunst und Wissenschaft“<sup>215</sup>. Die hier dokumentierten Vorgänge behandeln einerseits Rechnungen von Pensionszahlungen oder – wenn es sich um Schriftverkehr mit Künstlern handelt – Briefe von diesen, mit denen sie ihre Arbeiten anbieten. Da die Staatskanzlei in dem hier interessanten Zeitraum von Wenzel Fürst Kaunitz, der ebenfalls Leiter der Akademie der bildenden Künste war (1770 – 1794), geleitet wurde, kommt es in manchen Fällen zu Überschneidungen des Bestandes<sup>216</sup>. Über diesen Briefverkehr hinaus liegen hier jedoch keine Hinweise auf eine aktive Beteiligung in der Gestaltung des Porträts des Kaisers vor. Die Funktion der Staatskanzlei scheint vielmehr nur passiver Natur gewesen zu sein, indem sie lediglich auf Eingaben, die Künstler an sie herangetragen haben, reagierte und die Anlaufstelle für Anfragen von außen darstellte<sup>217</sup>.

Das oberste Amt der vier Hofämter, das Obersthofmeisteramt, das u.a. für Hofwirtschaft, Personal und Zeremoniell zuständig war, enthält an porträtrelevanten Akten die Zeremonialakten<sup>218</sup>. Hier werden Porträtbelange besprochen, insofern sie im zeremoniellen Zusammenhang stehen. So wird ein Porträt Josephs II. z. B. anlässlich der Hochzeitsvorbereitungen Josephs mit Josepha von Bayern, die ein knappes Jahr nach der Krönung Josephs II. zum römischen König (1764) erfolgte, erwähnt. Es wird diskutiert, wie eine Medaille zu gestalten sei, die zur Trauung herausgegeben werden sollte<sup>219</sup>. Hier fällt die Rede einmal auf „Porträts“ (fol. 23), jedoch nur im Zusammenhang mit der Überlegung, mit welchem Spruch sie zu umgeben seien. Jede weitere Überlegung zur Darstellung des Kaisers selbst oder zur Auswahl des Porträtvorbilds entfällt dagegen. Eine solche Diskussion scheint entweder nicht notwendig gewesen zu

---

<sup>215</sup> HHStA Staatskanzlei, Kunst und Wissenschaft, Karton 8 bis 10. Das Material umfaßt 3 Kartons, die alphabetisch nach den betroffenen Personen geordnet wurden.

<sup>216</sup> z.B. wird hier eine Rechnung aufbewahrt, die aus der Kasse der Akademie beglichen worden sein muß (HHStA Staatskanzlei, Kunst und Wissenschaft, Karton 8, fol. 224; Rechnung an Joh. Chr. Brand).

<sup>217</sup> Vgl. den Briefverkehr zwischen dem Ansbacher Medailleur Joh. C. Reich und Kaunitz (HHStA, Staatskanzlei, Kunst u. Wissenschaft, Kt. 10, fol. 51 – 53). Reich hatte im März 1782 eine von ihm gestaltete und geprägte Denkmünze auf das Toleranzpatent an Kaunitz geschickt. Der Brief, der an Kaunitz adressiert war, sollte dem Kaiser vorgelegt werden. Als sich Reich im Herbst 1783 nach ihrem Verbleib erkundigte, meldete ihm Kaunitz daraufhin, daß die Sendung angekommen sei, dem Kaiser gefallen habe und Reich als Dank eine goldene Medaille zugeschickt werde.

<sup>218</sup> Des weiteren war diesem Hofamt das Hofzahlamt untergeordnet sowie die Hofbauverwaltungen, zu denen die Verwaltung des Hofmobiliens- und des Materialdepots gehörte.

<sup>219</sup> HHStA, OmeA, Zeremonialakten, Karton 65 (1764), fol. 22-25, Vortrag des Obersthofmeisters an den Kaiser (Franz Stephan) vom 28. November 1764.

sein, da die Frage unstrittig zu beantworten war, oder die Frage war dem Künstler überlassen worden. In der Umgebung des Schriftverkehrs, der sich mit der gelehrten Setzung des Wahlspruchs befaßte, spielte die Porträtfraße demnach offenbar nur eine untergeordnete Rolle. Dies ist aus dem Grunde bemerkenswert, da die Bürger, die mit Münzen Josephs II. in Kontakt kamen, die Porträtdarstellung auf der Münze sehr wohl würdigten, beschrieben und durch das Münzbild eine emotionale Verbundenheit mit dem Kaiser aufbauten. Bei Beschreibungen der Münzen wurde sowohl die Porträtdarstellung auf der einen Münzseite als auch die Beschriftung und Symbolik auf der anderen Seite erfaßt<sup>220</sup>.

Eine vergleichbare intensive Auseinandersetzung oder Beschreibung des Münzbildnisses ist in den Hofakten jedoch nicht festzustellen, wie auch die Vorbereitungen zur prokuratorischen Hochzeit von Joseph II. mit Josepha von Bayern dokumentieren<sup>221</sup>: Wenn eine prokuratorische Verlobung am Hofe der Braut vor der kirchlichen Trauung vorgenommen wurde, wurde der Braut üblicherweise ein Porträt des Verlobten gezeigt und an die Brust geheftet<sup>222</sup>. Das Zeremoniell für die Hochzeit von Joseph und Josepha sah vor, daß der Botschafter, nachdem er seinen Antrag vorgetragen hatte, der Bayerischen Prinzessin ein Porträt des Kaisers überreichte, über das sie ihr Wohlgefallen äußerte, es ihrem Bruder zeigte und es sich an die Brust heftete<sup>223</sup>. Dieser Ablauf war für den jeweiligen Anlaß passend überlegt und festgelegt worden, da sich die Abläufe bei den folgenden Hochzeiten den Kaiserhauses je nach der betreffenden Konstellation im Rang der Brautleute leicht unterschied<sup>224</sup>. Die Übergabe des

---

<sup>220</sup> In einer Reisebeschreibung wurde eine goldene Dekretmünze wie folgt beschrieben, die Joseph II. anlässlich seines Aufenthaltes in Stuttgart im April 1777 an dortige Bibliothekare verschenkte: „Auf der einen Seite stund: IOSEPHUS II. D. G. R. IMP. G. ET H. REX. COMES HERES. R. H. B. A. D. B. ETL. M. D. H. Das links gekehrte Brustbild ist gelorbert, mit langen lockigten (sic) Haaren, im Harnisch, ein umgehängter goldener Vließorden und Mantel. Unter der Schulter das Zeichen der Münzstadt Wien A. Darunter WIDEMAN. Auf der anderen: VIRTUTE ET EXEMPLO, und das allsehende Auge in einem Stralenglanz (sic) darunter die Weltkugel von Wolken umgeben, und auf derselben ein mit einem Lorbeerzweig umflochtenes bloßes Schwert, und ein mit einer Weinrebe gezieres Steuerruder ins Kreuz gelegt.“ (POSTORIUS 1778, S. 148).

<sup>221</sup> Vgl. ebenda, Karton 64 (X. – XII. 1764): A. fol. 1-63, insbesondere „Ceremoniale bei der procuratorischen Trauung der Braut mit dem österreichischen Botschafter Podstatzky Liechtenstein in München“, (fol. 15-39).

<sup>222</sup> Diese Geste ist seit der Hochzeit zwischen Ferdinand III. und Maria Anna 1629 für die Habsburger belegt (Barta/Winkler, in: AK GESCHENKE 1988, S. 37). - Der Porträtfunktion bei Vermählungen generell widmet sich Winkler 1993, S. 28-115; (Zusammenfassung der Ergebnisse: S. 107-115). Da seine Untersuchung jedoch nicht mehr die Zeit Josephs II. behandelt, kann hier nicht auf seine Quellenarbeit aufgebaut werden, sondern wird im Folgenden jeweils die Originalquelle genannt werden.

<sup>223</sup> HHStA, Zeremonialakten, Karton 64 (X. – XII. 1764), fol. 15-39, Protokoll zum Ablauf der Trauung in procurationem in München, „fol. 25r.: „(...) Hierauf übergab // (fol. 25v.) derselbe (= der kaiserliche Botschafter) das mit Brillanten reich besetzte Portrait der Röm. Königl. Majestät der durchl(auchtigen) Prinzessin Braut, welche, nachdem sie solches Ihrem Hl. Bruder des Churfürst Durchl(aucht) durch innige Augenblicke ansehen ließe sothannes Portrait an die Brust heftete und nach auf Verlangen des Herrn Bottschafers demselben gereichten Handkuß sich wieder in das Nebenzimmer zurückbegab.“

<sup>224</sup> Bei der Verlobung Maria Carolinas mit Ferdinand von Neapel (1768) befestigte nicht der Botschafter das Porträt am Kleid der Erzherzogin, sondern mußte es der Obersthofmeisterin geben,

Porträts hatte jeweils die abschließende und besiegelnde Funktion der Verlobungszeremonie.

Entsprechend dieser Wichtigkeit des Porträts wäre zu erwarten, daß nicht nur sein Platz im Zeremoniell sondern auch die Darstellung selbst, die gewählt wurde, diskutiert worden ist. So z. B. lagen zu dem Zeitpunkt der Verlobung bereits verschiedene Porträtversionen vor (Liotard und Meytens), die als Vorlage herangezogen werden konnten und zwischen denen es zu entscheiden galt. Tatsächlich jedoch gibt es hierzu keine schriftlichen Belege einer Diskussion. Offenbar wurde auch nicht eigens eine Porträtbrosche in Auftrag gegeben, sondern vermutlich eine aus dem bestehenden Fundus verwendet. Demnach hatte hier das Porträt des Bräutigams keine inhaltliche und durch seine spezifische Form geprägte Bedeutung sondern lediglich einen *symbolischen* Wert inne. Es stellt sich demnach heraus, daß die Frage der Darstellung des Kaisers in dem Wirkungskreis des Zeremoniells nicht schriftlich diskutiert wurde. Dies fand weder in den Jahren um die Krönung statt noch zur Zeit der Übernahme der Alleinregierung, als eine neue Darstellungsart des Kaisers hätte besprochen werden können. Ebenfalls fehlen in diesem Zusammenhang Hinweise darauf, daß eine systematische Verbreitung seines Porträts mit den neuen Würdezeichen angeordnet worden wäre.

In den Zeremonialakten des Obersthofmeisteramtes sind auch die Vorbereitungen für die verschiedenen Reisen Josephs II. belegt, so z.B. für die frühe Reise in das Temesvarer Banat<sup>225</sup>. Diese Akten enthalten jedoch nur Hinweise zur Marschroute. Es sind dagegen keine Gepäcklisten und Geschenklisten enthalten wie sie z.B. von aufwendigen Fahrten, die Maria Theresia organisiert hatte, erhalten sind<sup>226</sup>. So kann nicht eruiert werden, ob und welche Porträts Joseph II. auf seine Reisen mitgenommen hatte, um sie dort gegebenenfalls zu verschenken. Jedenfalls scheint keine schriftliche Diskussion eines solchen dezidierten Vorgehens stattgefunden zu haben<sup>227</sup>.

---

die es ihr anheftete (HHStA, OmeA, Zeremonialakten, Karton 78 (1768), fol. 1-38). In dieser Geste zeigt sich die zeremonielle Feinheit, daß es sich für den Botschafter nicht geziemte, der Erzherzogin das Porträt selbst an das Kleid zu stecken. – Eine weitere Variante stellt das Zeremoniell der Hochzeit Marie Antoinettes mit Ludwig XVI. dar. Im Gegensatz zu den früheren Verlobungen, nimmt hier die Erzherzogin das Porträt selbst aus der Hand des Botschafters (HHStA, OmeA, Zeremonialakten, Karton 81, fol. 20-47, bes. fol. 26v u. 27r).

<sup>225</sup> HHStA, Zeremonialakten, Karton 75, 1-13. März 1767, fol. 1-4.

<sup>226</sup> Vgl. die Vorbereitungen zur Reise zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalia mit dem Herzog von Parma im Jahr 1769 (HHStA, Karton 79). Hier sind Listen der Geschenke enthalten, die zur Entlohnung des Hofstaates mitgeführt bzw. vorgesehen worden waren (fol. 378-379 und 474). Die handschriftlichen Randbemerkungen Maria Theresias zeigen, daß sie selbst sich darum kümmerte, welcher Wert eines Geschenkes, z.B. eines Porträts oder einer mit einem Porträt geschmückten Dose, für welche Person angemessen war.

<sup>227</sup> Nur für die Vorbereitung der Reise nach Rußland wurde eine Liste erstellt, die die Geschenke auflistete, die Gustav III. anlässlich seiner Rußlandreise Katherina II. überreicht hatte. Dies sollte offenbar als Orientierung dafür dienen, welche Geschenke für Joseph II. angemessen sein könnten (Vgl. auch Kapitel VI.C.2 zur Frankreichreise Josephs II.).

Im Vergleich zu der Quellenmenge, die von der Regierungszeit Maria Theresias erhalten ist, ist zu konstatieren, daß weit weniger über Geschenke Buch geführt wurde, wie auch der Quellenbestand im Bereich des Zeremoniells insgesamt unter der Regierung Josephs II. drastisch reduziert ist<sup>228</sup>.

Die Akten des *Oberstkämmereramtes*, dem die Verwaltung der kaiserlichen Schlösser und Schloßhauptmannschaft sowie das Geheime Kammerzahlamt, oblag, beschäftigten sich mit zwei Bereichen, die Porträtbelange tangieren<sup>229</sup>. Zunächst wird hier der Schriftverkehr dokumentiert, der sich Besoldungsfragen der Angestellten z.B. der Gemäldegalerie beschäftigt<sup>230</sup>. So sind hier auch Quellen zur Besoldung von Joseph Hickel in seiner Eigenschaft als Adjunkt des Galeriedirektors sowie von Anton Bencini als Kammermaler erhalten<sup>231</sup>. Diese Quellen bieten jedoch nur indirekte Erkenntnisse über eine Porträtproduktion, da sie lediglich die Summen beziffern, die Hickel und Bencini für ihre Tätigkeit erhielten, mit dem sie ihren Lebensunterhalt bestritten. Eine inhaltliche Auseinandersetzung über in Auftrag gegebene Porträts läßt sich jedoch durch diese Quellen nicht erkennen<sup>232</sup>.

Demnach ist zu festzuhalten, daß im schriftlichen Verkehr der Hofämter die Produktion oder die Gestaltung des kaiserlichen Porträts keinen Niederschlag gefunden hat. Porträts werden nur im Zusammenhang mit ihrer zeremoniellen Verwendung erwähnt, ohne daß eine eigene Rubrik oder eine gesonderte Zuständigkeit eingerichtet worden wäre. Die Tatsache, daß dies für den Quellenbestand des 19. Jahrhunderts eintreten sollte<sup>233</sup>, deutet an, daß eine gelenkte Produktion bzw. eine dezidierte und als „Propaganda“ zu wertende Verwendung des kaiserlichen Porträts erst später eintrat.

---

<sup>228</sup> Über das gesamte Jahrzehnt der Alleinherrschaft Josephs II. existieren nur 3 Kartons (Nr. 90-92). Dies korreliert mit der Überlieferung, daß Joseph II. mündliche Vorträge seiner Minister den schriftlichen vorzog.

<sup>229</sup> Im 18. und 19. Jahrhundert unterstand ihm zudem das Geheime Kammerzahlamt, welches für Ausgaben zuständig war, über die der Herrscher persönlich verfügte. Außerdem war es mit der Privatgüterverwaltung der kaiserlichen Familie betraut, bis es von der Kaiserlichen Privat- und Familienfondsgeneraldirektion im 19. Jahrhundert abgelöst wurde (vgl. BITTNER 1937, S. 379f.).

<sup>230</sup> Akten des Oberstkämmereramtes 1744-1776, Nr. I – IC (1-99), Karton 2, Akte LXXI, Verzeichnis des Personals und ihrer Gehälter, darunter Galerie Inspektor und Kammermaler, ohne Jahresangabe.

<sup>231</sup> Vgl. Akten des Oberstkämmereramtes, Akten, Karton 3, Nr. CL – CCXIX, (1744-1776), CLXIX: Decret für den Gallerie-Director (..) Joseph Rosa mutatis mutandis für den Gallerie-Adjuncten Joseph Hickel mit 700 fl. Besoldung Oktober 1772.

<sup>232</sup> Auch in der Zuständigkeit für die Schlösserverwaltung liegen keine Quellen vor, die eine Aussage zur *Produktion* bieten, da die dort dokumentierten Inventarlisten nur den *Bestand* des Kaiserbildes referieren.

<sup>233</sup> Die Akten des Oberstkämmereramtes verzeichnen eine Sonderreihe hierfür: Kart. 39, „Geschenke, Porträts seiner Majestät (1867-1918)“.

## 2. Die Ausgaben für die Porträts des Kaisers

Die schriftlichen Rechnungsbelege geben Auskunft darüber, welche Ausgaben für die kaiserlichen Porträts entstanden. Hierbei sind zwei Posten zu unterscheiden. Einerseits existierten Ausgaben, die für die Bezahlung *einzelner* Aufträge anfielen. Diese wurden im Geheimen Kammerzahlamt verbucht. Andererseits müssen jährliche Zahlungen erfolgt sein, die die dekretierten Hofmaler für Porträts erhielten.

Die Quellenlage bietet jedoch zu diesem zweiten Punkt kein einheitliches und nur lückenhaftes Bild. So sind für eine Reihe von Malern, die den Titel eines Hofmalers führten, keine durchgängigen Belege für ihre Bezahlung erhalten<sup>234</sup>. Auf der anderen Seite existieren zwischen den verbuchten Einzelabrechnungen von Porträts (im Geheimen Kammerzahlamt) zwar Belege für jährliche Zahlungen an Kammermaler, jedoch werden hier nur zwei (Miniatur-)Maler im Laufe der Jahre genannt, so daß deutlich wird, daß hier keine erschöpfende Buchführung über die Bezahlung der Hof- und Kammermaler vorliegen kann. Wie bei diesen beiden erwähnten Malern, den Miniaturmalern Anton Bencini und Gabriele Beyer, festgelegt wurde, daß sie für eine jährliche Zahlung (Pension) eine gewisse Anzahl von Porträt zu liefern hatten<sup>235</sup>, ist es anzunehmen, daß solche Vereinbarungen auch für andere Hofmaler getroffen wurden. Hierfür fehlen aber eindeutige Quellenbelege, wie auch unklar ist, aus welcher Kasse diese Zahlungen bestritten worden sind<sup>236</sup>. Da demnach die Quellen in diesem Punkte kein

---

<sup>234</sup> Eine (undatierte) Liste, die Hofmaler mit ihren Gehältern verzeichnet, enthält sogar für einzelne Maler „Nullbeträge“ in jenem Jahr, so daß zu fragen ist, warum für diese Maler keine Pensionen bezahlt wurden (Akten des OKäA 1744-1776, Nr. I – IC (1-99), Karton 2, *Akte LXXI, Verzeichnis des Personals und ihrer Gehälter, darunter Galerie Inspektor und Kammermaler*): „Galerie Inspector: Joh. Martin Rausch von Traubenberg 500 fl (=Gulden); Dessen adjunct: Josef Rausch von Traubenberg 100 fl.; Camer Maller: Christian Leybold 0 fl., Ant. Pencini 0 fl., Jo. Friedrich Gedon 600 fl., Josef Hauzinger 0 fl., Michael Christoph Emanuel Hagelgans 0 fl., Josef Anton Lion 0 fl., Christian Brand 0 fl.“

<sup>235</sup> Anton Bencini erhielt 1772 aus der Kasse des Geh. Kammerzahlamts das jährliche Gehalt von 800 Gulden und mußte dafür 16 Porträts der Kaiserin und des Kaisers anfertigen (Vgl. Tabelle der Fleischer-Daten im Anhang, Rechnung Nr. 610). Über diese Vereinbarung hinaus wurden aber auch weitere Porträts von ihm einzeln verrechnet.

Für Gabriela Beyer ist im Jahr 1778 erwähnt, daß sie jährlich 600 Gulden erhielt und dafür eine unbestimmte Anzahl von Porträts des Kaisers anfertigen mußte (vgl. Tabelle der Fleischer-Daten im Anhang, Rechnung Nr. 1102). Gabriela Beyer war die Gemahlin des Porzellanmodellers Wilhelm Beyer. Die Randbemerkung zu ihren Lebensumständen („bis ihr Gemahl hof statuarius eine größere Besoldung bekommt“) zeigt, daß solche Pensionsverträge individuell entschieden wurden und es keine allgemeingültigen Konditionen gab.

<sup>236</sup> Sowohl der Archivar Julius Fleischer (s.u., Anm. 237) als auch die moderne Archivforschung geht davon aus, daß Joseph II. seine gesamten Porträts nicht über die Staatskasse sondern über seine private Kasse abgerechnet hat, da er generell darauf bedacht war, die Staatskasse nicht zu belasten. (Informationen aus dem Hofkammerarchiv, Wien). Die exakte Zuständigkeit der Kassen ist jedoch noch nicht geklärt.

Die Uneindeutigkeit der Kassenzuständigkeiten in diesem Falle mag jedoch für das Sujet des Herrscherporträts symptomatisch sein, da auch Kirsten Ahrens in ihrer Studie zu Hyazinthe Rigauds Porträt Ludwigs XIV. (1701) festgestellt hat, daß nur ein Teil einer Sammelrechnung aus

erschöpfendes Bild bieten, muß die Untersuchung der Produktion des Kaiserporträts auf die einzeln verrechneten Porträtaufträge beschränkt werden.

Durch die Dokumente des Geheimen Kammerzahlamtes liegen Belege für alle einzeln verrechneten Porträtaufträge vor, so daß abzulesen ist, wie viele Porträts Josephs II. in der Zeit seiner Regierung im Auftrag des Hofes entstanden und aus seiner Privatkasse bezahlt worden sind. Julius Fleischer ist es zu verdanken, daß dieses für die kunsthistorische Forschung relevante Quellenmaterial bereits publiziert vorliegt<sup>237</sup>. Diejenigen Maler, die den Rechnungsbelegen zufolge Geld für Porträts des Kaisers erhalten haben, sind folgende (vgl. Tabelle Nr. IV.1 *Porträtaufträge des Wiener Hofes 1765 – 1790* im Quellenanhang): Georg Weikert wurde 1765 für diejenigen Porträts entlohnt, die er für den Bischof von Brixen angefertigt hatte. Wenzel Pohl erhielt 1770 Geld für das Porträt Josephs II., das sich im Riesensaal der Innsbrucker Hofburg befindet. Batoni und Maron wurden 1771 für die Gemälde, die sie für das Vieux-Lacques-Zimmer geliefert hatten, entlohnt. Im Jahr 1773 wird Batoni erneut erwähnt, da er nun für die Miniaturporträts Josephs II. und Franz I. bezahlt wurde. Der Maler Franz Neuhauser erhielt für ein Familienporträt des Kaisers 1772 ein Entgelt, wie auch Joseph Hickel für „Porträts für den Prälaten zu Wettenhauszen“ im Jahr 1772 bezahlt wurde, wenn auch nicht klar ist, wer auf diesen Porträts dargestellt ist. Der (Miniatur-) Maler Anton Bencini wurde mehrfach erwähnt, da er 1772, 1775 und zweimal im Jahr 1777 sowohl in den Rechnungen für einzelne Porträts aufgeführt wird, als auch eine pauschale Summe für eine Reihe von anzufertigenden Porträts erhielt. Der Maler Johann Zollicher schließlich mußte diesen Rechnungen zufolge der häufigste Maler des Kaiserporträts gewesen zu sein, da er 1773, zweimal im Jahr 1776, sowie 1780 und 1781 ein Porträt des Kaisers lieferte. Joseph Hauzinger erhielt 1773 seinen Lohn für ein Porträt des Kaisers (nebst einem der Kaiserin), welches für den Universitätssaal in Tyrnau bestimmt war. Daniel Donath wurde im Jahr 1776 für zwei Porträts des Kaisers und der Kaiserin entlohnt. Der Miniaturmaler Winkler erhielt 1779 Geld für ein Porträt, bei dem es sich aufgrund seines Preise jedoch nicht um ein Miniaturformat handeln kann. Neben diesen namentlich genannten Empfängern sind weitere Rechnungen verzeichnet, die im Zusammenhang mit Transportkosten für Porträts stehen. Aus diesen Rechnungen kann geschlossen werden, daß 1775

---

der Staatskasse bezahlt wurde, so daß offenbar Ludwig XIV. für den Rest der Summe privat aufgekomen sein muß (vgl. AHRENS 1990, S. 18/19 mit Quellenbeleg).

<sup>237</sup> Es handelt sich hier um die Kassenbücher der *privaten* kaiserlichen Kasse. – Die Zusammenstellung von FLEISCHER 1932 (vgl. ebenda S. 7) fußt in der hier interessanten Periode auf folgende Archivbestände: HHStA, Geheime Kammerzahlamtsbücher 1763 – 1773 (3 Bände), HHStA Geheime Kammerzahlamtsbücher, K. K. Cassae scontro über empfangene und ausgegebene Gelder von 1765 – 1781 (5 Bände), Hofkammerarchiv, Geheime Kammerzahlamtsbücher 1773 – 1778 (2 Bände), HHStA Geheime Kammerzahlamtsbücher Besoldungs- und Pensionsprotokoll 1778 – 1782 (1 Band), HHStA Geheimes Kammerzahlamts Protokollum Josephi II. 1763 – 1776 (1 Band), HHStA, Geheime Kammer- und Hofzahlamtsrechnungen 1763 – 1790 (101 Bände).

Porträts für den Ratssaal in Prag, 1776 nach Tallosch in Ungarn und nach Preßburg, sowie erneut 1776 Porträts der Kaiserin und des Kaisers für die Universität nach Innsbruck verschickt wurden.

Die Empfänger der hier erwähnten Zahlungen sind andere Künstler, als es der heutige Bestand an Porträts erwarten ließe. Es erstaunt, daß Maler wie Georg Weikert oder Joseph Hickel, von denen viele Porträts Josephs II. existieren, nur einmal oder gar nicht in den Quellen erscheinen: Von Georg Weikert 1766 wurde eine Gruppe von vier Porträts für den Bischof von Brixen verrechnet, von denen ein Porträt Joseph II. darstellt<sup>238</sup>. Demnach wurde nur ein Porträt von den vielen von Weikert bekannten Porträts innerhalb dieser einzeln verrechneten Porträtaufträge verbucht. Joseph Hickel wurde dagegen kein einziges Mal aus dieser Kasse für ein Porträt Josephs II. bezahlt, sondern nur für zehn Schauspielerporträts, die er 1786 und 1787 lieferte, sowie nicht näher bezeichnete Porträts für den „Kardinal von Wettenhausen“<sup>239</sup>. Demnach ist zu folgern, daß er für die anderen Porträts, die er nachweislich für Joseph II. schuf – er erhielt aufgrund eines Porträts des Kaisers den Rang des Hofmalers –, entweder aus anderen Kassen oder mit Geschenken entlohnt wurde<sup>240</sup>.

Die Summe aller Porträtausgaben, die in den Kassenbüchern zwischen 1765 und 1790 verzeichnet sind (vgl. Quellenanhang IV.1)<sup>241</sup>, ergibt, daß während der Regierungszeit Josephs II. 44.985 Gulden generell für einzelne Porträtaufträge ausgegeben wurden<sup>242</sup>. Dieser Gesamtbetrag verteilt sich auf 91 Rechnungsvorgänge, von denen sich aber nur 26 auf Porträts Josephs II. (8745 Gulden) beziehen<sup>243</sup>. Überschlägt man diese Zahlen, wurde innerhalb der 25 Jahre währenden Amtszeit Josephs II. etwa ein Porträt pro Jahr von der Geheimen Kasse bezahlt, wobei allerdings die Größe der Porträts variiert. Von Maria Theresia wurden dagegen von 1765 bis 1780 insgesamt 36 Porträts für 1778 Gulden verrechnet (vgl. Quellenanhang IV.2). Nach der vergleichbaren Hochrechnung wird deutlich, daß für Maria Theresia pro Regierungsjahr mehr als

---

<sup>238</sup> Kat. Nr. 22 (abgebildet in: WOLFSGRUBER 1983, S. 114, Abb. 95).

<sup>239</sup> Vgl. Tabelle der Fleischer-Daten im Anhang, Rechnung Nr. 1179, 1181 und 1183.

<sup>240</sup> Über die Zuständigkeiten weiterer Kassen liegen jedoch keine Erkenntnisse, wie oben zum Quellenstand angedeutet worden war, vor.

<sup>241</sup> Die einzelnen Posten an Porträtausgaben sind in der Tabelle „*Porträtaufträge des Wiener Hofes 1765 - 1790*“ im Anhang aufgeführt. Diese Tabelle fußt auf der Publikation von Fleischer und stellt einen Auszug seiner Daten dar, der zunächst alle Rechnungen enthält, die mit Porträtausgaben generell und schließlich mit Porträts Josephs II. im speziellen zu tun haben.

<sup>242</sup> Diese Summe enthält auch Miniaturporträts und Gruppenporträts wie auch alle verbuchten Porträts anderer Techniken. Wie bereits erwähnt, enthält sie keine Besoldungen für festangestellte Hofmalers (vgl. hierzu Anm. 234).

<sup>243</sup> Jene Porträtaufträge, bei denen nicht sicher ist, ob sie auch ein Porträt Josephs II. enthalten, konnten nicht mitgezählt werden. Die beiden Rechnungen, bei denen *jährliche* Zahlungen vermerkt werden (an Bencini und Beyer) wurden nur für jeweils *ein* Jahr in diese Summe aufgenommen, da nicht ersichtlich wird, wie lange die Zahlungen dauerten.

doppelt so viele Porträts bezahlt wurden, wenn gleich auch die Stückpreise vieler ihrer Porträts niedriger waren<sup>244</sup>.

Der geringen Anzahl der verrechneten Porträts Josephs II. stehen 40 Einzelporträts Josephs II. als Kaiser gegenüber, die allein im Inventar des Hofmobiliendepots, welches den Besitz des Kaiserhauses übernommen hat, verzeichnet sind<sup>245</sup>. Daraus wird deutlich, daß nicht alle Porträts, die in den Besitz der kaiserlichen Familie übergangen, aus der Kasse des Geheimen Hofzahlamtes bestritten worden sein können. Jedoch bleibt unklar, aus welchen Kassen diese übrigen Porträts bezahlt wurden<sup>246</sup>.

Vergleicht man die Summe von 8745 Gulden, die nachweisbar alle Porträts enthält, die aus der privaten Kasse Josephs II. bezahlt wurden, mit den anderen Ausgaben, die Joseph II. aus seiner privaten Kasse tätigte, so zeigt sich, daß der Posten für die Porträtausgaben verschwindend gering ist (vgl. Quellenanhang Nr. IV.3)<sup>247</sup>: Im Durchschnitt hatte Joseph II. pro Quartal Ausgaben in der Höhe von 80.000 Gulden, die in Ausnahmefällen wie dem Quartal der Romreise auf 172.000 stiegen. Diesen Ausgaben standen pro Quartal ca. 130.000 Gulden an Einnahmen gegenüber. Im Jahr 1769 bezifferte sich sein privates Vermögen auf 5.478.824,44 Gulden. Der heute erhaltene Quellenbestand zeigt mithin, daß für die Porträts Josephs II. nur ein geringer finanzieller Aufwand getrieben wurde. Die Unschärfe und Uneinheitlichkeit, die in der Dokumentation der Bezahlungen festzustellen war, wirft zudem ein Licht auf den Umgang mit dem kaiserlichen Porträt: Seine Herstellung wurde offenbar nicht nur äußerst unbürokratisch organisiert, sondern es kann ihm nur wenig Aufmerksamkeit gezollt worden sein!

---

<sup>244</sup> Dem geringeren Stückpreis ihrer Porträts nach, muß es sich hier um viele kleinere Werke gehandelt haben. Offenbar waren die großen Aufträge für Porträts Maria Theresias, die z.B. dem aufwendigen Porträt Josephs II. von Batoni (für allein 3525 Gulden) entsprochen hätten, bereits erledigt, so daß nun nur noch hauptsächlich kleinere Porträts der Kaiserin angefertigt wurden, die verschenkt oder verteilt werden konnten.

<sup>245</sup> Das heutige Mobiliendepot in Wien verwaltet die Mobilien, die aus dem Besitz der kaiserlichen Familie stammen und mit dem Ende der Monarchie 1918 in den Besitz des österreichischen Staates übergangen. Die handschriftlichen Inventarkarten vom Beginn des 20. Jahrhunderts verzeichnen von 54 Einzelporträts von Joseph II. auf Leinwand, davon stellen ihn 40 im Erwachsenenalter, also nach ca. 1760/64, dar. Von Maria Theresia sind es 48 Einzelporträts, die sie im Erwachsenenalter darstellen (Es wurden jeweils keine Miniaturen, Teppichporträts und Gruppenbildnisse mitgezählt.)

<sup>246</sup> Eine Quittung aus den Akten der Staatskanzlei deutet an, daß hierfür in Einzelfällen die Kasse des Akademie in Frage kam: Joh. Chr. Brandt quittierte im Juni 1782 den Erhalt einer Zahlung „für die auf allerhöchsten Befehl für dem Hof gemachte Arbeit“, die – obwohl der Auftrag vom Kaiser kam – aus der Akademiekasse beglichen wurde (HHStA, Staatskanzlei, Kunst und Wissenschaft, Karton 8, fol. 224).

Es ist nicht bekannt, um welche Arbeit es sich hier gehandelt hat. Brand, der Akademielehrer im Fach der Landschaftsmalerei war, könnte jedoch möglicherweise hier ein Reiterporträt Kaiser Josephs II. verrechnet haben, vom dem einige Kopien existieren (vgl. Katalog Nr.142). Joh. Christian Brand (1722 – 1795) war Kammermaler und Prof. der Akademie.

<sup>247</sup> Als Beispiel wurde das Jahr 1769 herausgegriffen und ausgewertet. Angaben nach: HHStA, GHKA, A 155: Prothocolum über Empfang, Ausgab und Rest bey Ihro Kaiserl. Königl. Majest. Josephi II geheimen Kammer Zahl Amt, vom 1. Nov.ber 1763 bis ult. July 1776.

## B. Der Herstellungskontext des Kaiserbildnisses in Wien

Das uneinheitliche Bild, das die Quellen von der Bezahlung der Hofmaler bieten, ist durch das Gesamtgefüge des Wiener Hofes und Kunstbetriebes zu erklären. Hierbei spielt die Akademie der Bildenden Künste und die – offenbar aus pragmatischen Gründen erfolgte – Favorisierung Joseph Hickels als Porträtmaler Josephs II. eine große Rolle.

### 1. Die Situation der Maler zwischen Hof und Akademie

Im Gegensatz zu anderen Höfen Europas existierte durch die Kaiserliche Akademie in Wien ein künstlerisches Zentrum, dem eine höhere Ehrenstellung als den bei Hofe angestellten Künstlern zukam, wie es an dem Beispiel Heinrich Friedrich Fügers deutlich wird: Heinrich Füger hatte im Jahr 1776 durch ein Porträt der kaiserlichen Familie auf sich aufmerksam gemacht. Der seit 1774 in Wien lebende Künstler malte anlässlich der Rückkehr Herzog Alberts und Marie Christines von Sachsen-Teschen aus Italien eine Szene, die die kaiserliche Familie beim Betrachten der mitgebrachten Gemälde festhielt (Kat. Nr. 129)<sup>248</sup>. Dieses Porträt und möglicherweise weitere Porträtbilder bewirkten, daß Füger anschließend mit einem kaiserlichen Stipendium nach Rom geschickt wurde, um sich dort weiter ausbilden zu können<sup>249</sup>.

Als Heinrich Füger nach einem erneuten Italienaufenthalt, diesmal am Hof von Neapel, im Jahr 1783 nach Wien zurückgekehrt war, wurde ihm durch Vermittlung des Staatskanzlers Wenzel Graf Kaunitz der Posten des Vizedirektors der Akademie übertragen<sup>250</sup>. Er arbeitete weiterhin in direkter Verbindung zum Hof<sup>251</sup> und lieferte später prägende Kaiserporträts<sup>252</sup>, ohne jedoch als „Hofmaler“ geführt zu werden. Dank des frühen „Karrieresprungs“ zum ehrenvollen Amt des Vizedirektors der kaiserlichen Akademie, das den Titel des Hofmalers an Würde übertraf, entfiel die Notwendigkeit, ihn durch die Bezeichnung eines „Hofmalers“ auszuzeichnen. Diese Karriereschritte sind auch bei dem Maler Josef Hauzinger festzustellen, der zunächst Kammermaler wurde bevor er das Amt eines Professors an der Akademie erhielt<sup>253</sup>. Offenbar begann also eine höfische

---

<sup>248</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 2296.

<sup>249</sup> BARTA 2001, S. 104; THIEME-BECKER, Bd. 12, S. 554.

<sup>250</sup> Thieme-Becker, ebenda, und Akten des Archivs der Akademie (1783, fol. 77a: Mitteilung des Protektors an den Rat, daß die Vizedirektorstelle mit Füger zu besetzen sei (09.10.1783). Kaunitz hatte Füger diese Stelle bereits einige Monate vorher angetragen.)

<sup>251</sup> Füger malte im Auftrag des Kaisers weitere Gemälde, u.a. „Apotheose auf Kaiser Joseph II.“ (vgl. HEINZ 1983, S. 206 u.a.)

<sup>252</sup> Vgl. u.a. Kat. Nr. 158 und Kapitel III.C.1.

<sup>253</sup> Sein Nachruf im Wiener Diarium erwähnt folgende Etappen seiner Karriere: „Am 8. d. M. verstarb Hr. Joseph Hauzinger, k. k. Kammermaler und öffentlicher Lehrer der Geschichtsmalerey an der hiesigen Akademie der bildenden Künste. Er war von Wien gebürtig, und wurde bereits im

Malerkarriere in Wien mit dem Titel des „k. k. Hofkammermalers“ und konnte später durch eine feste Anstellung an der Akademie konsolidiert werden<sup>254</sup>. Der Stand des Hofmalers am Wiener Hof muß demnach aufgrund der Existenz der kaiserlichen Akademie ein geringeres Renommé gehabt haben als an anderen Höfen.

Die differenzierte Verknüpfung, die zwischen Hof und Akademie bestand, ist historisch dadurch zu erklären, daß – bevor Kaunitz die Leitung der Akademie übernahm – der Leiter der kaiserlichen Hofstelle für „Bauten und Feste“ gleichzeitig auch Protektor der Akademie war<sup>255</sup>. Diese Personalunion wurde während der Amtszeit von Kaunitz (1770-1794) insofern variiert, da nun Kaunitz als Staatskanzler den Posten des Protektors inne hatte und hierdurch die Leitung der Akademie einer – nach höfischem Werteschema – *höheren* Zuständigkeit zugeteilt war. Seit der Statutenänderung der Akademie von 1770 kam außerdem hinzu, daß die Akademie nicht frei agierte, sondern dem Landesfürsten untergeordnet war<sup>256</sup>. Dies äußerte sich z.B. darin, daß die Direktoren nicht mehr, wie bisher, über die Pauschalsumme der Besoldungskasse verfügen konnten, sondern die Angestellten der Akademie offiziell vom Landesfürsten eingestellt wurden. Auf diese Weise erhielten die Angestellten der Akademie eine dem Beamtenstatus vergleichbare Stellung, die sich auch in späteren Absicherungen wie einer Witwen- und Waisenpension niederschlug<sup>257</sup>. Wenn auf diese Weise die Akademiemaler zu Hofangestellten geworden waren, so mußte eine Anstellung an der Akademie zwangsläufig an Renommé gewinnen und gleichzeitig die begehrteste Anstellung des Kaiserreiches darstellen.

So ist zu erklären, daß die besten Künstler nicht nach dem Amt des Hofmalers sondern nach einem Posten an der Akademie strebten, da einem Angestellten der Akademie – spätestens seit der Statutenänderung von 1770 – mehr Ehre und Ansehen zuteil wurde als den Hofmalern.

Jahr 1761 wegen seiner vortrefflichen Talente zum k. k. Kammermaler ernannt, darauf aber im Jahr 1769 wurde ihm das Lehramt der Geschichtsmalerey in der hiesigen Akademie der bildenden Künste anvertraut, welches er mit Ruhm bis an sein Ende bekleidet hat.“ (Wiener Diarium, 12. August 1786, Nr. 64, S. 1915).

<sup>254</sup> Dies traf auch schon für die Mitte des 18. Jahrhunderts zu. So wurde der Porträtmaler Karl Auerbach 1735 Hof-, 1741 Kammermaler und 1750 – nach Vorlage eines Kaiserporträts – Mitglied der Akademie (THIEME-BECKER 1992, Bd. 2, S. 619).

<sup>255</sup> Hinweis durch den Archivar des Akademiearchivs, Herrn Gutschli.

<sup>256</sup> Diese und folgende Informationen sind auf sehr konzentrierte Weise einem Vortrag des Direktors Kaunitz an Joseph II. (vom 8. September 1786) zu entnehmen, in dem er sich über die Gründe zum Witwenpensionsanspruch der Witwe Hauzinger äußert: „(...) Nachdem aber diese alte Verfassung der Akademie 1770 ganz verändert, die Professoren von dem Landesfürsten selbst aufgenommen, und angestellt, auch jedem eine beständige Besoldung bey dem Camerali angewiesen worden, wovon dieselben, wie andere k. k. Beamten, den gewöhnlichen Aerario-Abzug leiden müssen; so haben sie zu einer gleichmäßigen Behandlung in favorabilibus ein Recht erlangt, und itzt um so mehr, als auch die Witwen der Professoren bey der Universität, ungeachtet diesen die Aerario von ihren Besoldungen nicht abgezogen wird, nunmehr pensionsfähig sind. (...)“ (Akademie der bildenden Künste, ADA, 1786, fol. 183-187, zitiert nach der unpublizierten Diplomarbeit: GANGELBERGER 1992, S. 127).

<sup>257</sup> Vgl. hierzu Zitat in Anm. 256.

## 2. Die Bevorzugung des Malers Joseph Hickel und ihre Auswirkung

So wie Maria Theresia in Martin van Meytens ihren Lieblingsmaler gefunden hatte und hauptsächlich ihm Porträt saß, gilt Joseph Hickel als bevorzugter Porträtmaler Josephs II., da er ihn aufgrund seiner Porträts des Kaisers zum Hofmaler ernannte (1776).

Bei Maria Theresia wirkte sich ihre Wahl nicht nachteilig auf die Qualität ihrer Porträts aus, da Meytens zum einen ausreichendes handwerkliches Können und zum anderen genügend Gewandtheit besaß, um eine Werkstatt zu führen, die in großem Stile befriedigende Porträts herstellte<sup>258</sup>. Ebenfalls hatte er als Direktor der Akademie der Bildenden Künste genügend Kontakte und das Renommé, um auch nach außen diese Porträts zu vertreten. Anders verhielt es sich bei der Protektion Josephs II. von Joseph Hickel.

Während über das Leben von Martin van Meytens verhältnismäßig viele Informationen erhalten sind<sup>259</sup>, existieren von Joseph Hickel kaum schriftliche Nachweise über seine Tätigkeit<sup>260</sup>. Hierin manifestiert sich das – offenbar für die Zunft der Wiener Hofmaler charakteristische – Phänomen, daß ihnen sowohl die Weltläufigkeit als auch das Selbstbewußtsein fehlte, um ihre Werke zu dokumentieren<sup>261</sup>. Dies hat erstens zu einer schlechten Quellenlage geführt und zweitens auch die Forschung bisher bei der Bearbeitung dieses Sujets gebremst<sup>262</sup>. Speziell für Hickel ist nur mit Mühe seine Biographie nachzuvollziehen<sup>263</sup>. Sein beruflicher Werdegang läßt sich nur aufgrund einzelner Eintragungen in den Hofakten rekonstruieren. Demnach wurde er dort seit 1772 als Adjunkt der kaiserlichen Gemäldegalerie geführt und erhielt für diese Stellung ein Gehalt<sup>264</sup>.

<sup>258</sup> Meytens unterhielt eine große Werkstatt, die von seinem Neffen, Sophonias de Derichs, geleitet wurde. Innerhalb des Werkstattbetriebs waren die Aufgaben, wie das Malen des Beiwerks, der Kleidung etc. aufgeteilt. (vgl. BAUM 1980, Bd. 2, S. 425 mit ausführlichen Quellen- und Literaturangaben. Als Schüler sind bezeugt: A. F. Oeser, die Brüder Klein und Militz, H. G. Bläust, C. Fuchs, Hagelans und J. G. Canton (THIEME-BECKER 1992, Bd. 24, S. 318).

<sup>259</sup> s. Monographie des Malers von Birgitta Lisholm (LISHOLM 1974).

<sup>260</sup> THOMASBERGER 1992, S. 5-133 hat die spärlichen Daten zu Joseph Hickel geortet.

<sup>261</sup> Eine gewisse Ausnahme bildet van Meytens, der eine Autobiographie verfaßt hat (vgl. LISHOLM 1974). In Frankreich präsentiert sich ein anderes Bild, da sowohl von Seiten der Künstler als auch vom Hof die Produktion dokumentiert wurde (Vgl. hierzu AHRENS 1990, S. 18 sowie FURCY-RAYNAUD 1909. – Zum Problem der künstlerischen Qualität vgl. H. Börsch-Supan, der das Dilemma zwischen dem Korsett des höfischen Anspruchs und künstlerischer Qualität benennt. (BÖRSCH-SUPAN 1966, S. 37.)

<sup>262</sup> Im Gegensatz zur frühen Neuzeit liegen bisher kaum Forschungen zur Porträtproduktion am Wiener Hof im späten 18. Jahrhundert vor: Das Thema des Hofmalers wurden durch Gustav Glück, Günther Heinz sowie besonders Martin Warnke beleuchtet: GLÜCK 1937, HEINZ 1963, WARNKE 1985. Da sich Warnkes grundlegende Publikation aber auf die frühe Neuzeit beschränkt, ist sie für das 18. Jahrhundert nur bedingt als Referenzquelle geeignet. – Auch H. Winklers Untersuchung (WINKLER 1993) endet im frühen 18. Jahrhundert.

<sup>263</sup> Die Quellen zu seiner Biographie sind bei THOMASBERGER 1992, S. 5-12, zusammengefaßt.

<sup>264</sup> THOMASBERGER 1992, S. 7, die als Beleg zitiert: „Kammermahler Hickel Jos. 1785 lt. Verordnung 7. Nov. 1772 (Ernennung zum Adjunkten), der ehemals als Bildergall. 2. Custos genossene 700 ab Arrhá 665.“ (*Hofkammeramt*, k. k. Obristkammerstab, Fsz. 1785/87, lfde Nr. 177/179, fol. 1345)

Im Jahr 1776 wurde er unter Beibehaltung seiner bisherigen Besoldung von 700 Gulden zum Kammermaler ernannt und wurde im gleichen Jahr Mitglied der Akademie<sup>265</sup>. 1782 bewarb er sich auf die freie Stelle des Akademiedirektors, welche der bisherige Direktor Franz Sambach wegen seines Gesundheitszustandes nicht mehr ausfüllen konnte<sup>266</sup>. Das Gesuch wurde jedoch auf Betreiben von Kaunitz abgelehnt, da dieser die künstlerischen Fähigkeiten Hickels nicht schätzte und bereits Füger für den Posten vorgesehen hatte. Während Meytens den Ansprüchen der Akademie genügt hatte, schaffte Hickel diese Hürde nicht. Kaunitz bedachte ihn mit beißendem Spott. Er bescheinigte ihm nur die Fähigkeit, ein Gesicht zu kopieren, sprach ihm aber jede Fähigkeit in Figurenbildung und Komposition ab<sup>267</sup>. Außerdem erörterte er, daß ein Akademiedirektor Schüler unterrichten müsse und somit eine Generation von Künstlern präge. Daher sei der Posten nur mit einem Künstler zu besetzen, welcher Bildung besaß und mehrere Sprachen beherrschen sollte. Diesen Kriterien entsprach Hickel offenbar nicht<sup>268</sup>.

Demnach entstand das Dilemma, daß Hickel zwar der bevorzugte Porträtmaler des Kaisers war und damit für den vornehmsten Auftraggeber arbeitete, jedoch andererseits den Ansprüchen der Akademie nicht genügte. Allein weil Joseph II. Hickel beschäftigte, war der Wettstreit zwischen den Malern um die beste Porträtdarstellung des Kaisers blockiert. Anderen österreichischen Malern bot sich kein Ansporn, bessere Porträts des Kaisers zu präsentieren, da keine weitere Protektion von Joseph II. zu erwarten war. Auch die vereinzelt Porträts, für die Maler wie Hauzinger, Weikert und Donath entlohnt wurden, zeigen, daß diese Aufträge keine Folgeaufträge nach sich zogen und daher nicht von finanziellem Interesse sein konnten. Andere Namen wie Zollicher oder Winkler, welche häufig in den Rechnungsbüchern aufscheinen, sind der Kunstgeschichte weitgehend unbekannt, so daß sie entweder kaum signiert haben können oder die Porträts wegen ihrer Mängel in Vergessenheit versunken sind.

---

<sup>265</sup> *Oberstkämmereramt, Konvolut 4 = Nr. CCXX bis CCIC, Nr. CCXXVI*: vom 7ten Nov. 1776, Brief an den Gallerie-Direktor Adjuncten Joseph Hickel: „Es hätten allerhöchst(.)ste Kaiserlich-königliche apostolische Majestät denselben wegen seiner durch Verfertigung verschiedener künstlerischer Gemälden für den allerhöchsten Hof erprobten besonderen Geschicklichkeit zu dero Cammer.- Maller mit Beibehaltung seiner bishero genossenen Besoldung von jährlichen siebenhundert Gulden allergnädigt zu befördern geruht. (...)“ – Ältere Literatur hatte das Jahr 1771 als Ernennungsjahr erwähnt (THIEME-BECKER, Bd. 17, S. 45, BODENSTEIN 1888, S. 85 und NEUWIRTH 1926, S. 156).

<sup>266</sup> Sambach hatte einen Schlaganfall erlitten (THOMASBERGER 1992, S. 9). Die Bewerbung Hickels ist erhalten (Archiv der Akademie der bildenden Künste, 1782, fol. 7-12).

<sup>267</sup> Wien, Archiv der Akademie, Fasz. 1782, fol. 12: Beurteilung des Fähigkeit Hickels durch Kaunitz: „Dieser elende Mensch, welcher selbst nicht zeichnen kann und höchstens einen Kopf sehr mittelmäßig nachzumahlen im Stande ist ...“.

<sup>268</sup> Die unzureichenden Fähigkeiten Hickels werden treffend von G. Heinz (AK JOSEPH II. 1980, S. 190) zusammengefaßt: „Hickel (...) war tatsächlich ein Künstler ohne merkbares Temperament oder gar sprühende Phantasie; das höfische Bildnis verlor unter seiner Hand den Anspruch, übergeordnete Ideen in einer überpersönlichen Interpretation des Dargestellten wiederzugeben und konnte somit als reines Wirklichkeits-Abbild aufgefaßt werden.“

### C. Kontakte Josephs II. zu Künstlern außerhalb des Hofbetriebs

Während Joseph II. innerhalb des Wiener Kunstbetriebs wenig für die Qualität seiner Bildnisse unternahm, nutzte er auf Reisen nachweislich die Gelegenheit, Kontakte zu Malern außerhalb Wiens aufzubauen. Hierzu sollen zunächst die Porträtsituationen erläutert werden, die quasi *en passant* auf den Reisen Josephs II. entstanden. Anschließend wird anhand des herausragenden Auftrags an Batoni gezeigt werden, welche Bedeutung Joseph II. einem prominenten Porträtmaler zumessen konnte. Der Auftrag ist zudem aus dem Grund einzigartig innerhalb der Porträts Josephs II., da sich der Kaiser hier – wie ein beliebiger Bildungsreisende – dem *Procedere* eines fremden Kunstbetriebs unterwarf, um ein künstlerisch wertvolles Porträt zu erhalten.

#### 1. Bemühungen Josephs II. um ausländische Maler

Trotz seiner künstlerisch nicht nachvollziehbaren Bevorzugung Joseph Hickels scheint Joseph II. mehr Interesse an der bildenden Kunst gehabt zu haben, als ihm von der Geschichtsforschung häufig beschieden wird<sup>269</sup>. In einer zeitgenössischen Abhandlung über Joseph II. vermerkt der Autor, Friedrich A. Geisler:

„Mit Künstlern scheint er nebst den Gelehrten am liebsten umzugehen; und man hat erfahren, daß Er nicht selten eine und mehr Stunden in ihren Werkstätten verweilet: auch wol mit weniger bedeutenden Handwerkern Sich unterhalten hat“<sup>270</sup>.

Von einer Reise nach St. Petersburg berichtete er, daß Joseph II. die Akademie besucht und die Kunstkammer besichtigt habe<sup>271</sup>. Sein Interesse scheint auch von seinen Gastgebern genutzt worden zu sein, da er bei der Besichtigung der Münze in St. Petersburg mit einer goldenen Medaille mit seinem Profil überrascht wurde, welche in seiner Gegenwart geprägt worden war<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> Diese Auffassung wurde jüngst erneut von Theresia Hauenfels (HAUENFELS 2004, unpublizierte Diss. Wien 2004) aufgegriffen, indem sie bemerkte, daß sich Joseph II. nicht für die bildende Kunst interessiert habe.

<sup>270</sup> GEISLER 1781, S. 76, Brief vom 7. Juli 1781 aus Petersburg. – Geisler verfaßte sein Werk als Lobeshymne auf Joseph II., indem er im Vorwort angibt, daß es ein Segen sei, „unter der sanften und väterlichen Regierung dieses so gnädigen als gerechten Fürstens Schutze zu leben.“ (S. 4-5).

<sup>271</sup> GEISLER 1781, S. 78: Bericht des 12. Juli. – Der Besuch der Akademie scheint zum üblichen Programm eines Gastes des Zarenhofes gehört zu haben, da auch der König von Schweden bei seinem Besuch im Sommer 1777 die Akademie dort besichtigte (Vgl. POSTORIUS 1778, S. 32-35).

<sup>272</sup> GEISLER 1781, S. 87: „In der Münze (in Petersburg) ward Er in eine angenehme Verwunderung gesetzt, als man Ihm eine in Seiner Gegenwart geprägte goldene Medaille mit Seinem Brustbilde im Profil überreichte.“ – Gleichzeitig scheint ein solches Gebaren üblich

Zudem ist überliefert, daß er auf seiner Reise in die Niederlande 1781 Kontakt zu dem Maler Cornelis Andreas Lens (1739 – 1822) herstellte und diesen in seinem Atelier besuchte<sup>273</sup>. Lens war zu Beginn seiner Karriere zur Ausbildung in Italien gewesen und 1768 an den Hof Karls von Lothringen zurückgekehrt. Joseph II. muß auf ihn aufmerksam geworden sein, als Lens nach seiner Rückkehr für eine Abschaffung des Zunftzwangs für Maler plädiert hatte und im Zuge dessen von Maria Theresia im Jahr 1773 Unterstützung erhalten hatte<sup>274</sup>. Joseph II. versuchte, diesen Maler, der sich in den Niederlanden als Wegbereiter des Klassizismus einen Namen gemacht hatte, für eine Stelle in Wien zu gewinnen<sup>275</sup>. Wenn auch dieses Vorhaben scheiterte, zeigt es doch, daß Joseph II. bemüht war, neue künstlerische Ideen nach Wien zu ziehen.

Kontakte zu ausländischen Porträtmalern hatte Joseph II. im Jahr 1769 während seiner Italienreise zu Pompeo Batoni (vgl. Kapitel IV.C.2), wie auch zu Joseph Ducreux, der ebenfalls 1769 in Wien lebte, um dort – im Auftrag des französischen Ministers Étienne Francois de Choiseul – ein Porträt von Marie Antoinette zu malen, und einige weitere Porträts der kaiserlichen Familie anfertigte (vgl. Kapitel VI.C.1)<sup>276</sup>. Zu Angelika Kauffmann stellte Joseph II. bei seiner Italienreise im Jahr 1784 Kontakt her, indem er sie in ihrem Atelier besuchte<sup>277</sup>. Infolge dieser aufgenommenen Beziehung kaufte Joseph II. im Jahr 1787 bei ihr zwei Historienbilder<sup>278</sup>, beauftragte sie aber nicht als Porträtmalerin.

Die Kontakte zu ausländischen Künstlern konnten entweder gezielt und auf Intention des Kaisers erfolgen oder sich zufällig durch ein Gesuch des Künstlers ergeben. Cornelis Lens, Pompeo Batoni und Angelika Kauffmann suchte Joseph II. eigens in deren Werkstätten auf und gab Historienbilder in Auftrag bzw. saß Batoni Porträt. Ungeplante Begegnungen scheinen dagegen entstanden zu sein, wenn nur flüchtig erwähnt wird, daß ein Künstler die Gelegenheit hatte, den Kaiser zu porträtieren. Ein solcher Fall ist für eine Reise Josephs II. nach Siebenbürgen im Jahr 1773 belegt, wo er von Franz Anton Bergmann porträtiert wurde. Diese Begebenheit ist nur durch ein Gedicht auf

---

gewesen zu sein, da der König von Schweden bei seinem Besuch in St. Petersburg (s.o.) mit ähnlichen Überraschungen erfreut wurde (vgl. POSTORIUS 1778, S. 37).

<sup>273</sup> G. Heinz, in: AK JOSEPH II. 1980, S. 189.

<sup>274</sup> THIEME-BECKER 1992, Bd. 23, S. 60.

<sup>275</sup> G. Heinz, in: AK JOSEPH II. 1980, S. 189.

<sup>276</sup> SAUR KÜNSTLERLEXIKON, Bd. 3, S. 226-227. – Das Porträt Josephs II. von Ducreux konnte nicht nachgewiesen werden. Da es sich – den druckgraphischen Reproduktionen zufolge – kaum von dem Porträt Batonis unterschieden zu haben scheint, war es nicht möglich eine gesicherte eigene Porträtversion nach ihm zu benennen (vgl. Diskussion bei Kat. Nr. 68).

<sup>277</sup> G. Heinz, in: AK JOSEPH II. 1980, S. 189. Ein Biograph von Angelika Kauffmann, Frances A. Gerard, erwähnt zudem, daß Joseph II. das Porträt gesehen und goutiert habe, welches Angelika Kauffmann von der königlichen Familie von Neapel gemalt hatte (GERARD 1893, S. 186).

<sup>278</sup> Die Korrespondenz zu diesem Auftrag, für den Kardinal Herzan d'Harras die Vermittlerrolle wahrnahm, ist im HHStA erhalten (Staatskanzlei, Kunst und Wissenschaft, Karton 9, Briefe vom 4. und 23. Dezember 1786 von Harras sowie eine beigelegte Quittung von A. Kauffmann und ein Brief, in dem sie die literarischen Quellen als Erklärung der Darstellung zitiert).

Joseph II. dokumentiert, welches den Titel „An den Mahler und die Geschichte“ trägt<sup>279</sup>. Die abgedruckte Anmerkung zu diesem Gedicht erläutert den Zusammenhang: „Bergmann, ein glücklicher Conrefait-Mahler (sic!), allhier, hatte die Gnade, daß ihm der Kayser, schreibend, saß“. Das Porträt, um das es sich vermutlich handelt, ist 1773 datiert und soll sich im Museum der bildenden Künste in Budapest befinden<sup>280</sup>. Diese Entstehungsgeschichte bezeugt, daß Joseph II. es offenbar während seiner Reisen zuließ, daß Maler ihn bei der Arbeit malten. Auf seiner Reise nach Frankreich im Jahr 1777 gab Joseph II. in Paris Franz Peter Kymli Gelegenheit, ihn zu porträtieren<sup>281</sup>. Dieses Porträt diente vielen Stechern, u.a. M. Steinla (Kat. Nr. 135) als Vorlage<sup>282</sup>. Ein Stich, der 1777 in Freiburg entstanden ist, deutet außerdem daraufhin, daß Joseph II. auf dem Weg nach Paris am 24. Juli dort Station machte und gezeichnet wurde<sup>283</sup>. Jedoch besitzt der Stich nicht die Qualität, die ihn für weitere Nachstiche empfohlen hätte, so daß kaum Exemplare dieser Porträtaufnahme existieren.

Die Künstler scheinen in einem solchen Fall nicht offiziell oder mit großen Werten entlohnt worden zu sein, da in den Geschenklisten des Hofarchivs keine derartigen Einträge zu finden sind. Den üblichen Gepflogenheiten des Kaiserhauses nach, wird sich Joseph II. jedoch durch eine gewisse Geldgabe erkenntlich gezeigt haben. Leider ist nicht bekannt, wie ein solches Zusammentreffen von Kaiser und Künstler vorbereitet oder initiiert wurde. Da Joseph II. auf seinen Reisen Bittstellern die Möglichkeit gab, dort, wie auch sonst in Wien, zu ihm vorgelassen zu werden und er sie anhörte, war die Schwelle zu ihm nicht unüberwindlich<sup>284</sup>. Bei längeren Reisen, bei denen die Gesandten vor Ort in die Vorbereitungen einbezogen wurden, wird es auch die Möglichkeit gegeben haben, bei diesen Gesandten um eine Audienz anzusuchen<sup>285</sup>.

---

<sup>279</sup> FLITSCH 1773, S.13-16.

<sup>280</sup> Vgl. SAUR KÜNSTLERLEXIKON, Bd. 9, 1994, S. 404, wo dieses Porträt innerhalb des Werks von Bergmann verzeichnet ist. (Dieses Porträt konnte ich jedoch in Budapest nicht identifizieren).

<sup>281</sup> Laut AK JOSEPH II. 1980, S. 506, ist unklar, ob das Original erhalten ist. Ein Porträt, das sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet und laut Inventar auf das Porträt von Kymli zurückzuführen ist (Kat. Nr. 133), ist in keinem guten Erhaltungszustand. Nach Inaugenscheinnahme ist es kein originales Porträt sondern nur eine Kopie.

<sup>282</sup> Der Stich ist signiert mit: „Kymli gem. – Steinla gest.“ AK JOSEPH II. 1980, S. 505, verweist auch auf einen Nachstich von E. Morace. Ein weiterer von diesem Porträt abstammender Stich ist der 1778 datierte Kupferstich von C. G. Schultze (Kat. Nr. 134), der sich im Porträtarchiv Diepenbroick befindet.

<sup>283</sup> Der Stich, der von sehr geringer Qualität ist, trägt die Signatur: „Peter Mayr del. et sculpsit Friburg 1777 den 24 julii.“ (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.997 (520/7)).

<sup>284</sup> Um diese Offenheit zu demonstrieren, ließ Joseph II. auf einer Station einer Reise durch Italien eigens seine Tür so beschriften, daß sie zum Eintreten aufforderte. (Vgl. den zeitgenössischen Bericht in REISE VON WIEN 1787, S. 9, sowie PEZZL 1803, Bd. 2, S. 208).

<sup>285</sup> Je nach ihrem persönlichen Interesse für Kunst waren die Gesandten unterschiedlich aktiv. Der Gesandte in Paris, Comte Mercy d'Argenteau, z. B. schaltete sich in viele Kunsttransfers ein. (Vgl. Korrespondenz mit Hatzfeld betreffend Christian Adelman (vom 1. November 1766 bis 2. März 1767 (HHStA, Staatskanzlei, Kunst und Wissenschaften, Karton 8)).

Bei einer Vielzahl dieser Porträts, die von Joseph II. bei Besuchen im Ausland entstanden sind, ist nicht klar, ob sie auf einen dezidierten Auftrag Josephs II. zurückzuführen sind, oder ob das Vorhaben von den Künstlern an Joseph II. herangetragen wurden. Daher ist es schwierig, festzustellen, bei welchen Porträts wir von einer Lenkung durch Joseph II. bzw. durch den Hof sprechen können. Festzuhalten ist daher, daß Joseph II. sich auf seinen Reisen den ausländischen Künstlern gegenüber aufgeschlossen zeigte, ohne jedoch einen Ehrgeiz darin zu entwickeln, sich *nur* von den besten Porträtmalern abbilden zu lassen. Er ließ vielmehr auch bereitwillig zu, wenn unbekanntere Maler, wie Bergmann oder Kymli, ihn porträtieren wollten. Demnach nutzte er seine Reisetätigkeit dazu, Porträtmaler anderer Länder kennenzulernen, ohne jedoch auf eine besondere Qualität seiner bildlichen Darstellung in der Öffentlichkeit durch qualitativ hochwertige Arbeiten zu achten. Der Anspruch *künstlerischer* Qualität dagegen wurde nur bei *einem* ausländischen Auftrag, dem Auftrag an Batoni, verfolgt, der intensiv von Wien aus betreut wurde, und daher hier gesondert behandelt werden soll.

## 2. Der Auftrag an Pompeo Batoni und seine besondere Wertschätzung

Anders als bei der Wiener Porträtproduktion und ebenfalls im Gegensatz zu den Porträts, die beiläufig auf Reisen entstanden, liegt für *einen* Porträtauftrag, das Doppelporträt von Pompeo Batoni, das anlässlich der Romreise 1769 entstand (Kat. Nr. 34), eine ausführliche schriftliche Dokumentation vor<sup>286</sup>. Da Joseph II. sich nur 15 Tage in Rom aufhielt, wurde die übrige Auftragsabwicklung an kaiserliche Gesandte vor Ort delegiert, die mit dem Wiener Hof im regen Briefkontakt standen. Dieser Umstand führte dazu, daß weit mehr Quellen als bei anderen Aufträgen vorliegen<sup>287</sup>. Zudem hatte Maria Theresia die Rolle der Auftraggeberin übernommen, so daß die exakte Dokumentation den Stempel ihres persönlichen Interesses an Porträts trägt. Diese gesamte Konstellation bietet daher eine einzigartige Voraussetzung für die Untersuchung an, wie ein Porträtauftrag in einem solchen Fall delegiert werden konnte und in welchem Maße in die Ausführung des Porträts eingegriffen wurde.

Die Reise, die Joseph II. im März 1769 nach Italien antrat, steht in der persönlichen Tradition von landeskundlichen Reisen, die Joseph II. im Laufe seiner Regierungszeit in eigenes Territorium aber auch fremde Regierungsgebiete durchführte<sup>288</sup>. Zudem reiste er in familienpolitischer Mission, da er Maria Theresia über die Befindlichkeiten seiner in Italien verheirateten Geschwister Bericht erstatten sollte<sup>289</sup>, ebenso hatte er die Gelegenheit, seinen Bruder Leopold ausführlich – u.a. während des Romaufenthalts – zu sehen<sup>290</sup>. Der Auslöser dafür, daß die Reise im März 1769 unvermittelt angetreten wurde, war der plötzliche Tod Papst Clemens' XIII. (Februar 1769), da während der Zeit der

---

<sup>286</sup> Das Doppelporträt wurde aufgrund seiner besonderen Dichte an inhaltlichen Bezügen bereits gesondert gewürdigt (vgl. VORSTER 1999) und einzelne Deutungskomponenten von mir veröffentlicht (VORSTER 2001). – Hier werde ich nicht die publizierten Ergebnisse zur Deutung des Porträts wiederholen, sondern möchte das Hauptaugenmerk auf die Abwicklung des Vertrages und das höfische Netzwerk richten, welche 1999 und 2001 noch nicht ausführlich untersucht werden konnten.

<sup>287</sup> Die Korrespondenz zu diesem Auftrag befindet sich im HHStA in Wien, Alte Kabinettsakten (=AKA), Italienisches Korrespondenzen 1769 – 1770, Karton 35 (Die Briefe, die Informationen zum Porträtauftrag beinhalten, sind in Quellenanhang abgedruckt).

<sup>288</sup> Vgl. BEALES 1987, S. 255. Während der Reise wollte Joseph II. z.B. den Sitzungen der Landesregierung in Mailand beiwohnen, um sich ein Bild von der Regierungsstruktur zu machen.

<sup>289</sup> Zum einem sollte Joseph II. in Erfahrung bringen, wie es um die ein Jahr zuvor geschlossene Ehe von Maria Karolina und Ferdinand IV. von Neapel bestellt war (Vgl. Brief an Rosenberg im Februar 1769, zitiert in ARNETH 1867-8, S. 65; sowie Brief des Mons. Ignazio Busca aus Rom vom 5. April 1769, HHStA Wien, Hofreisen I, fol. 51). Außerdem hatte er den mütterlichen Auftrag, in Rom Einfluß auf die Diskussion um die geplante Hochzeit seiner Schwester Maria Amalia mit Herzog Ferdinand von Parma zu nehmen (vgl. Beales 1987, S. 225). Des weiteren stand die Frage einer Wiederverheiratung Joseph II. im Raum, so daß Maria Theresia hoffte, daß Joseph II. Gefallen an möglichen Heiratskandidatinnen finden würde (vgl. Brief Maria Theresias an Rosenberg, Februar 1769; zitiert in ARNETH 1867-8, S. 66).

<sup>290</sup> Seit 1768 war der Wunsch nach einem Wiedersehen diskutiert worden (Vgl. Brief Maria Theresias an Rosenberg vom 11. August 1768; zitiert bei WANDRUSZKA 1963, S. 244).

anschließenden Papstwahl der Besuch Roms ohne aufwendiges Zeremoniell erfolgen konnte<sup>291</sup>. Während des 15-tägigen Aufenthaltes in Rom besichtigten die beiden Brüder, von einer euphorischen Volksmenge begleitet<sup>292</sup>, nicht nur die Sehenswürdigkeiten der Stadt und sogar den – normalerweise der Öffentlichkeit nicht zugänglichen – Bereich des Konklave<sup>293</sup>, sondern ließen sich auch von Pompeo Batoni porträtieren.

Batoni hatte damals den Ruf, der beste Porträtmaler Italiens zu sein<sup>294</sup>. Da sich zum Zeitpunkt der Reise zudem diejenigen Malerkollegen, die eine Konkurrenz hätten darstellen können, nicht in Rom aufhielten, ist es naheliegend, daß die Wahl auf ihn fiel<sup>295</sup>. Vor der Reise hatte das Kaiserhaus noch keinen Kontakt zu Batoni gehabt, wenn sich auch bereits Gemälde von ihm in Wiener Sammlungen befanden<sup>296</sup>. Außerhalb Wiens waren bereits Gemälde von Batoni in bedeutenden Sammlungen, unter anderem der Sammlung Friedrichs II. von Preußen vorhanden<sup>297</sup>. Da sich die Vorbildfunktion, die Friedrich II. für Joseph II. innehaben sollte, im Jahr 1769 bereits angekündigt hatte und im persönlichen Treffen der beiden Monarchen im gleichen Jahr gipfelte<sup>298</sup>, ist zu vermuten, daß Joseph II. von dieser Wertschätzung des Malers durch Friedrich II. wußte.

Daß Joseph II. den Plan hatte, sich alleine oder zusammen mit seinem Bruder bei Pompeo Batoni malen zu lassen, wird in den schriftlichen Quellen erst

<sup>291</sup> Vgl. BEALES 1987, S. 256. – Während der Vakanz des Heiligen Stuhls fehlte dem Vatikanstaat das regierende Oberhaupt, so daß einige Zeremonienvorschriften wegfielen. Zur Verknüpfung der Reise mit dem stattfindenden Konklave vgl. z.B. KUGLER 1995, S. 114. Der Vorwurf einer bewußten politischen Einflußnahme Josephs II. bei der Papstwahl ist jedoch umstritten (vgl. dazu die Diskussion bei BEALES 1987, S. 256f und Anm. 51 und 54).

<sup>292</sup> Die Anwesenheit Josephs II. wurde aus dem Grunde so euphorisch gefeiert, da er der erste Kaiser seit Karl V. war, der Rom besuchte. Daher berichteten die Zeitungen nahezu jeden Schritt, den der Kaiser unternahm (Vgl. allein zu seiner Ankunft in Rom: z.B. Supplement der Gazette de Vienne des 25. März 1769, in der ein Brief vom 15. März mit eben diesen Angaben abgedruckt wurde; sowie Suppl. zu Nr. 26 vom 1. April 1769, der ein Bericht aus Rom vom 18. März zugrunde liegt).

<sup>293</sup> Zur ausführlichsten Schilderung des Konklavebesuchs am 16. März 1769 vgl. DENGEL 1926, S. 49-59. (Die kirchenpolitische Brisanz dieses Ereignisses kann hier nicht ausgebreitet werden, so daß ich hier auf meine Magisterarbeit verweisen muß.)

<sup>294</sup> Die heute vergessene Wertschätzung wird durch zahlreiche Berichte belegt. Als Beispiel sei die – wenn auch etwas exaltiert anmutende – Äußerung einer britischen Lady, Anna Riggs Miller, in einem Brief vom 14. Mai 1777 zitiert: „(Batoni is) esteemed the best portrait painter of the world“. (Letters from Italy, London 1776, Bd. 2, S. 283, zitiert nach CLARK/BOWRON 1985, S. 42).

<sup>295</sup> Batonis größter Konkurrent, Anton Raphael Mengs, befand sich seit 1761 in Spanien und war dort am Hofe Karls IV. verpflichtet (vgl. AK MENGES II 2003, S. 366). Dessen Schüler, der gebürtige Österreicher Anton von Maron, war zu jenem Zeitpunkt noch nicht ausreichend etabliert, um für einen solchen Porträtauftrag in Frage zu kommen. Angelika Kauffmann, bei der Joseph II. bei seinem zweiten Romreise zwei Kabinettstücke kaufte, befand sich im Jahr 1769 in London.

<sup>296</sup> Die Sammlung des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein besaß zwei Gemälde von Batoni aus dem Jahr 1748 („Venus bringt Aeneas die Waffen des Vulkan“ und „Herkules am Scheideweg“). Für die Sammlung der Grafen Harrach war im Jahr 1752 ein Gemälde („Susanna im Bade“) nach Wien transportiert worden (CLARK/BOWRON 1985, S. 29).

<sup>297</sup> Friedrich II. hatte 1763 versucht, Batoni zu verpflichten (ECKHARDT 1979, S. 10).

<sup>298</sup> Im August 1769 fand ihr erstes Zusammentreffen statt. (vgl. AK JOSEPH II. 1980, S. 393).

erwähnt, als die Brüder sich bereits in Rom befinden. Die erste Nennung erfolgt durch Joseph II. in einem Brief an Maria Theresia drei Tage nach seiner Ankunft in Rom<sup>299</sup>. Die beiläufige Bemerkung, mit der er nur erwähnt, daß es mühsam sein werde, die Zeit für die Porträtsitzungen bei Batoni zu finden, fällt jedoch in einer Weise aus, daß man davon ausgehen kann, daß der Plan bereits in Wien besprochen worden war und daher nicht mehr im Generellen (betreffs Auswahl des Malers etc.) sondern nur im Detail diskutiert werden mußte. Die Tatsache, daß Maria Theresia in einem am 26. Juli 1769 datierten Dankesbrief an Batoni als Auftraggeberin auftritt<sup>300</sup>, läßt die Schlußfolgerung zu, daß sie die Urheberin des Plans war, Joseph II. von Batoni malen zu lassen.

Obwohl während des 15-tägigen gemeinsamen Aufenthaltes des beiden Brüder in Rom (vom 15. bis 30. März 1769) wenig Zeit blieb, sollen Joseph II. und Leopold dem Maler in einigen aufeinanderfolgenden Sitzungen Modell gesessen haben, wobei die Angaben über die Anzahl der tatsächlich gewährten Sitzungen zwischen sechs und sieben variieren<sup>301</sup>. Die Anzahl von sechs Sitzungsstunden hätte der üblichen Praxis von Batoni entsprochen<sup>302</sup>, so daß unklar ist, warum Joseph II. anfangs 12 Sitzungen (vgl. Anm. 299) erwähnt hat. Denkbar wäre es, daß er hier bereits die Summe der Sitzungen für beide Brüder addiert hat. Jedoch erstaunt, daß er im weiteren Verlauf des zitierten Briefs diese Zahl nur auf sich („mich“ malen zu lassen etc.) und seinen Aufenthalt bezieht. Da auch im späteren Verlauf des Auftrags oft von dem „Porträt des Kaisers“ gesprochen wurde, obwohl beide Brüder auf dem Porträt dargestellt waren, scheint diese Formulierung dem üblichen Gebrauch entsprochen zu haben<sup>303</sup>.

Die Anzahl der Bildnissitzungen ist von Bedeutung, da sie möglicherweise einen Hinweis auf einen Bildfindungsprozeß bzw. eine spontane Planänderung bieten: Durch die Erinnerung des Padre Fedele ist festgehalten, daß Joseph II.

---

<sup>299</sup> „Es wird mühsam sein, mich von Batoni malen lassen zu können, weil er mindestens 12 Sitzungsstunden mit verschiedenen Wiederholungen der Stellung braucht und es wird schwierig sein, diese Zeit in den wenigen Tagen, die ich hier sein werde, zu erübrigen“/ „Il y aura bien de la peine de pouvoir me faire peindre par Batoni, puisqu'il lui faut au moins douze heures à différentes séances, et cela sera difficile à trouver dans de peu de jours que je serai ici". (Brief vom 18. März 1769, abgedruckt bei ARNETH 1867-8, S. 245).

<sup>300</sup> Der Brief wurde Batoni durch den Gesandten der Kaiserin, Baron Saint Odile, überreicht. Sein Wortlaut wurde anschließend im *Diario Ordinario* veröffentlicht (*Diario Ordinario*, Nr. 8096 vom 30. September 1769, S. 2). (Wortlaut siehe CLARK/BOWRON 1985, S. 317).

<sup>301</sup> Dem *Diario Ordinario*, Nr. 8049, vom 15. April 1769, S. 3, zufolge saß Joseph sechsmal Porträt (CLARK/BOWRON 1985, S. 316).

<sup>302</sup> Der Schüler Batonis, Johann Gottlieb Puhlmann, berichtete im Jahr 1782 anlässlich des Besuchs des Großfürstenpaars von Rußland, daß Batoni für jedes der beiden bestellten Pendantbilder sechs Sitzungen benötige (ECKHARDT 1979, S. 171).

<sup>303</sup> Auch der kaiserliche Gesandte Brunati, der regelmäßige Berichte über den Romaufenthalt an Maria Theresia schickte, bezeichnete das Porträt in seinem Brief an Maria Theresia (HHStA, Rom-Korr., 8. April, Karton 176, fol. 112) als „il ritratto di S.M.I.“. Ebenfalls Abbate Amaduzzi schrieb, daß Joseph II. aus Neapel nach Rom zurückkomme, um *sein* Porträt zu begutachten („per vedere il *suo* ritratto“; zitiert nach CASTELLANI 1965, S. 70).

siebenmal zu einer Porträtsitzung ging, Leopold jedoch nur sechsmal<sup>304</sup>. Dies könnte darauf hindeuten, daß Batoni anfangs nur Joseph II. porträtieren wollte und erst während der ersten Sitzung die Idee entstand, beide Brüder darzustellen. Ernst Emmerling, der diese These aufbrachte, war der Ansicht, daß Batoni auf die Leinwand, die er bereits für das Einzelporträt vorbereitet hatte, später auch die Gestalt Leopolds hinzugemalt hätte<sup>305</sup>. Meiner Meinung nach deutet aber ein – bisher kaum beachtetes – unfertiges Porträt, das in Bratislava aufbewahrt wird, daraufhin, daß die erste Leinwand verworfen wurde (Kat. Nr. 35)<sup>306</sup>. Das Porträt in Bratislava, das von Batoni signiert ist, zeigt Joseph II. in der vom Doppelporträt bekannten Ansicht, stellt ihn jedoch allein vor dem Ausblick Roms dar. Die Details des Ausblicks sind in diesem Porträt nur skizzenhaft angedeutet. Sie lassen aber erahnen, daß hier eine Ansicht des Kolosseums dargestellt werden sollte, wie sie bereits auf zwei früheren Porträts von Grand Tour-Touristen verwendet wurde (Vergleichsabb. 15)<sup>307</sup>. Demnach hätte diese Darstellung dem üblichen Kanon für Grand Touristen entsprochen. Auf dem Doppelporträt wurde dagegen zum ersten Mal die ungewöhnliche Zusammenstellung von der Engelsburg auf der linken und dem Petersdom auf der rechten Seite gewählt<sup>308</sup>. Da das Einzelporträt in Bratislava eine bereits verwendete Ansicht zeigt, muß es sich hier um eine Vorstufe des Doppelporträts handeln, da erst später die artifiziere Version gefunden werden konnte. Offenbar begann also Batoni mit einem Einzelporträt Josephs II., verwarf diesen Plan und legte eine neue und größere Leinwand mit beiden Figuren an. Da das unvollendete Porträt jedoch den Stellenwert des ursprünglichen Versuchs besaß, empfand er es als wertvoll genug, um es auch unfertig zu signieren<sup>309</sup>. Dieser Rekonstruktion zufolge muß demnach die Planänderung erst in Batonis Atelier stattgefunden haben, nachdem Joseph II. und Leopold ursprünglich Einzelporträts anfertigen lassen wollten. Es hatte demnach keinen strikten Auftrag von Maria Theresia gegeben, sondern die Gestaltung des Porträts Josephs II. entwickelte sich im Gespräch zwischen Batoni

<sup>304</sup> Vgl. hierzu EMMERLING 1932, S. 64, mit Berufung auf Padre Fedele (FEDELE 1788), S. 88.

<sup>305</sup> EMMERLING 1932, S. 64: „Es scheint, als ob Batoni angefangen hätte, Joseph II. allein zu malen und dann erst später, als dieses Bildnis schon begonnen war, die zweite Gestalt hinzugefügt wäre.“ Zu diesem Schluß kam er, da die Figur Leopolds auf die Seite gedrängt wurde.

<sup>306</sup> Bratislava, Nationalgalerie, Inv. Nr.: O 260. Eine s/w Abb. in AK BRATISLAVA 1985, Kat. Nr. 56, Abb. Nr. 20. – Dieses Porträt hat außer der Publikation im Museumskatalog noch keinen Einzug in die Fachdebatte – weder zu Batoni noch zu Joseph II. – erhalten.

<sup>307</sup> Porträt des Sir Gregory Turner (1768) (CLARK/BOWRON 1985, Abb. Nr. 291). Die Umrißlinien entsprechen der Darstellung des Colosseums, wie Batoni es hier und auf dem Porträt des Colonel William Gordon (1766) (CLARK/BOWRON 1985, Abb. Nr. 273) dargestellt hatte.

<sup>308</sup> Diese Anordnung entspricht nicht der üblichen Ansicht der Stadt, sondern ist ein Konstrukt, daß extra für dieses Porträt erdacht wurde – eventuell um hierin die Ansicht darzustellen, die von der Villa Medici auf dem Pincio, der Unterkunft der Brüder, aus zu sehen war.

<sup>309</sup> Da Batoni viel Wert auf die letzte Vollendung eines Gemäldes legt und akribisch an Porträts feilte, ist es schwer denkbar, daß er ein unfertiges Porträt, dem nicht die Aura des ersten Versuchs inne liegen würde, zu signieren. – Wie das Porträt in die Sammlung nach Bratislava gelangte, ist leider nicht bekannt. Da Teile des ursprünglich kaiserlichen Bestands der Burg von Bratislava in den Museumsbestand überführt wurden, ist es denkbar, daß im Besitz der kunstsinnigen Marie Christine und des Albert von Sachsen Teschen stammte, die in Bratislava residierten.

und dem Kaiser. Der ursprüngliche Zweck, den die einzelnen Porträts gehabt hätten, ist ebenfalls bekannt. Der tagebuchartige Bericht, der sich im HHStA befindet, erwähnt hierzu:

„Diese beiden Herrscher lassen sich zwei Porträts von jedem von ihnen anfertigen; davon wird jeder seines an die Mutter schicken und der Kaiser wird (zudem) sein anderes dem Großherzog und der Großherzog wird seines dem Kaiser geben.“<sup>310</sup>

Demnach war vorgesehen gewesen, daß die Brüder ihre Porträts zum Zeichen der Verbundenheit austauschen sollten, womit die Porträts die Funktion von Freundschaftsporträts gehabt hätten. Ebenso sollten sie Exemplare an Maria Theresia schicken, die auf diese Weise bessere Porträts ihrer Söhne erhalten würde, als zu jenem Zeitpunkt in Wien möglich gewesen wäre. Dieses Arrangement ist glaubhaft, da es Maria Theresias Anliegen war, gute Porträts ihrer Familienangehörigen zu besitzen und sie zudem die Beziehung der beiden Söhne zueinander verbessern wollte<sup>311</sup>. Da weitere von Batoni gemalte Einzelporträts Josephs II. oder Leopolds in den Rechnungen des Wiener Geheimes Zahlamtes nicht auftreten, scheint das Doppelporträt den ursprünglichen Plan ersetzt zu haben, so daß keine zusätzlichen Einzelporträts für Maria Theresia vollendet wurden<sup>312</sup>.

Wie nahezu jeder Schritt Josephs II. in Rom Gegenstand der öffentlichen Diskussion war, wurden auch die Porträtsitzungen bei Batoni in den Zeitungen

---

<sup>310</sup> HHStA Hofreisen, Karton I, fol. 14: “(...) Questi due Sovrani si fanno fare due Ritratti per chiascheduno, ne manderanno ogn’uno il suo alla Madre, e l’Imperadore darà l’altro al gran Duca, e questo il Suo all’Imperadore. (...)”. – Der zitierte Bericht wurde offenbar von Joseph II. persönlich kontrolliert, da in seiner Handschrift manche Stellen mit dem Hinweis „non e vero“ kommentiert wurden. Da er jedoch nicht die zitierte Stelle als unwahr berichtigte, können wir davon ausgehen, daß das Bemerkung der Wahrheit entsprochen hat.

<sup>311</sup> Vgl. ROTHE 1968, S. 178 über die Bedeutung von Familienporträts für Maria Theresia. – Im Zusammenhang des Erbes Franz I. war es zu Auseinandersetzungen zwischen den beiden Brüdern gekommen, die Maria Theresia beizulegen versuchte (WANDRUSZKA 1963, S. 136-144).

<sup>312</sup> DENGEL 1926, S. 88 ging davon aus, daß tatsächlich auch Einzelporträts entstanden sind (mit Verweis auf: die Zeitungen *Diario Ordinario*, 1769, Nr. 8049 und 8051 sowie *Notizie del Mondo*, 1769, Nr. 30 und 35, 1771, Nr. 67). Zwar existiert durch das Porträt in Bratislava ein Exemplar eines Einzelporträts von Joseph II., welches eventuell auf kaiserlichen Besitz zurückzuführen ist, jedoch ist mir ein Einzelporträt von Leopold durch Batonis Hand nicht bekannt. Ein Quellenbeleg aus dem Familienarchiv Harrach (vgl. Kapitel V.B.1) erwähnt jedoch, daß der Maler Dominik Kindermann in der Villa Medici ein Einzelporträt Leopolds nach dem Vorbild des Doppelporträts kopiert haben soll. (Wien, ÖStA, FA Harrach, Familiensachen, Kt. 202, Brief vom 30. Mai 1770 von Crivelli an Harrach (fol. 44 R und V). Einige Zeit wurde ein Porträt, das sich ehemals in deutschem Privatbesitz befand, für das gesuchte Einzelporträt Leopolds gehalten (EMMERLING 1932, S. 103). Meiner Meinung nach ist dieses Porträt aber eine spätere Kopie, da die unnatürliche Handhaltung Leopold hier nur denkbar ist, wenn es *nach* dem Doppelporträt entstanden ist. Außerdem fehlt der malerische Schmelz, der Batonis Porträts eigen war.

und in privaten Briefen erwähnt<sup>313</sup>. Die Dichte der Berichte sowie die Euphorie ihres Stils zeigen, welche Bedeutung dem Auftrag beigemessen wurde und welche Öffentlichkeit das Porträt bereits während der Entstehung erhalten hatte<sup>314</sup>. Noch im unfertigen Zustand wurde es in der Werkstatt Batonis zum Publikumsmagneten, da die römische Bevölkerung das Porträt des Kaisers betrachten wollte<sup>315</sup>. Am 17. Juni wurde das Bildnis nach Florenz abgeschickt, wo er es auf Veranlassung des Großherzogs drei Tage lang im Palazzo Vecchio erneut der Öffentlichkeit präsentiert wurde<sup>316</sup>. Am 27. Juni schließlich wurde es auf den Weg nach Wien gegeben<sup>317</sup>.

Seit der Abreise Josephs II. am 30. März aus Rom muß das Porträt so weit gediehen gewesen sein, daß Batoni ohne weitere Porträtstudien arbeiten konnte<sup>318</sup>. Die weitere Entstehung des Porträts wurde von diesem Zeitpunkt ab von kaiserlichen Gesandten in Rom betreut, die im Auftrag Maria Theresias die Entstehung des Porträts kontrollieren sollten.

---

<sup>313</sup> Die Zeitung *Diario Ordinario*, die von Antonio Chracas herausgegeben wurde, berichtete laufend über die Ereignisse des Rombesuchs (über die Besuche bei Batoni z.B. am 15. April 1769, S. 3). – Als Beispiel für einen privaten Briefschreiber sei Abbate Amaduzzi genannt, der an seinen Lehrer (Giovanni Bianchi), schrieb: „La mattina, (l'imperatore) fu a San Giovanni in Laterano e al Colosseo; indi passò alla casa del pittore Pompeo Battoni per farsi ritrattare e dopo pranzo andò alla villa Pinciana di casa Borghese (...)“ (zitiert nach CASTELLANI 1965, 68 zum 21. März 1769). – Der kaiserliche Hof in Wien wurde zudem mit internen Berichten versorgt, vgl. z.B. den 30-seitigen Bericht „*Memoria succinta delle cose ...*“, den der Cicerone der Brüder, Francesco Grazzini, verfaßt hat (HHStA, Hofreisen, Kt. 1, Konvolut 1, fol. 1-15) Die Funktion Grazzini wird in der *Gazette de Vienne* (Nr. 28, Suppl. vom 8. April 1769 erwähnt). u.a. den 30-seitigen Bericht „*Memoria succinta delle cose ...*“, den der Romführer der Brüder, Francesco Grazzini, verfaßt hat (HHStA, Hofreisen, Karton 1, Konvolut 1, fol. 1-15).

<sup>314</sup> Ein als „Ragguaglio“ überschriebener Bericht wurde von Antonio Chracas, dem Herausgeber des *Diario Ordinario*, im Nachgang des Aufenthaltes publiziert. Er schreibt: „Grande ed impensato invero, e stato l'onore conferito dalla Maestà Imperiale Giuseppe II., e dall'Altezza Reale Leopoldo I. Gran Duca di Toscana li 22. Marzo al celebre Pittore Sig. Pompeo Batoni, nell'essersi volontariamente, e per somma clemenza de Sovrani personalmente condotti nel proprio Studio di esso Pittore nel Palazzino dal medesimo abitato, per sei mattine consecutive per ciascuno, fino alla terminazione dei loro rispettivi ritratti, unitamente dipinti in tela di palmi sette di altezza, e cinque di larghezza; (...)“ (RAGGUAGLIO 1769, zitiert nach dem in der ÖNB, Wien, erhaltenen Exemplar).

<sup>315</sup> Vgl. Brief von Batoni am Rosenberg vom 17. Juni 1769, in der den Ansturm auf seine Werkstatt beschreibt (vgl. Anhang), sowie einen Brief des Father Thorpe vom 6. Juni 1769, in dem erwähnt, daß Batonis Werkstatt jeden Tag überfüllt sei „like a theater, by persons of all ranks coming to see the picture“. (zitiert bei CLARK/BOWRON 1985, S. 317).

<sup>316</sup> Vgl. RASTRELLI 1792, 107: „(...) in Florenz ist das berühmte Gemälde des Batoni angekommen, welches in Rom entstanden ist, und welches in beinahe ganzfiguriger Ansicht Kaiser Joseph II. und den Großherzog Pietro Leopoldo darstellt; diese wurde während drei aufeinanderfolgenden Tage der öffentlichen Begutachtung in einem Appartement des Palazzo Vecchio bereitgehalten: jenes Gemälde wurde allgemein bewundert und von einen jeden als ein wahrhaft hervorragendes Werk beurteilt“.- Die *Gazette de Vienne* vom 12. Juli 1769 fügt hinzu, daß „die Menschenmasse, welche das Gemälde sehen wollte, war an dem letzten der drei Tage, die es ausgestellt wurde, so groß, daß man Wärter aufstellen mußte, um ein unordentliches Gedränge zu verhindern“

<sup>317</sup> *Gazette de Vienne*, vom 12. Juli 1769.

<sup>318</sup> Auf der Rückreise von Neapel machte Joseph II. zwar erneut Station in Rom und besuchte sogar auch das Atelier Batonis, jedoch tat er dies lediglich, um das Stadium der Arbeit zu sehen. (Vgl. den Bericht des Abbate Amaduzzi, zitiert bei CASTELLANI 1965, S. 70).

### Die Korrespondenz zum Doppelporträt nach der Abreise des Kaisers

Der Umstand, daß das Doppelporträt weit ab von Wien entstand und zu seiner Auftragsabwicklung weitere Personen eingeschaltet wurden und Schriftverkehr notwendig war, ist innerhalb der Porträtreihe Josephs II. einzigartig. An diesem Beispiel soll daher eingehend untersucht werden, welche Personen mit der Abwicklung eines solchen Auftrags betraut wurden, und welche Überlegungen Gegenstand ihrer Korrespondenz waren<sup>319</sup>.

Durch den Entstehungsort Rom und den Transportweg, den das Doppelporträt nach Wien über Florenz zurücklegen sollte, waren Beamte in diesen drei Städten an der Abwicklung des Auftrags beteiligt. Der Hauptansprechpartner in Rom war der kaiserliche Gesandte dort, Baron de Saint Odile<sup>320</sup>. Ihm oblag es, nach der Abreise des Kaisers den Fortgang des Malprozesses nach Wien zu melden, wie auch Batoni abschließend die Geschenke sowie das Adelsdiplom zu überreichen<sup>321</sup>. Saint Odile scheint auch in anderen Angelegenheiten betreffs Künstlern angesprochen worden zu sein, da Maria Theresia ihn im selben Jahr fragen ließ, ob er den Maler Joseph Hickel bei dessen Romaufenthalt in seinem Palais beherbergen würde<sup>322</sup>. Da im Falle des Doppelporträtauftrags nicht zu erkennen ist, wer die Briefe, die aus Schönbrunn stammen, an ihn geschrieben hat, ist fraglich, wer St. Odiles Ansprechpartner in Wien war<sup>323</sup>. In anderen Fragen bezüglich des Doppelporträts, und zwar im Briefwechsel mit dem Arzt Laugier aus Florenz, scheint ein gewisser Baron de Neny in Wien zuständig gewesen zu sein, der von Maria Theresia beauftragt worden war, die Briefe Laugiers zu beantworten<sup>324</sup>.

Der florentinische Arzt und Kunstliebhaber Alexandre Laugier, der sich im Frühsommer 1769 in Rom aufhielt, schaltete sich ebenfalls als Mittelsmann in die Korrespondenz ein, wenn auch ihm jede Weisungsbefugnis vom Hof fehlte<sup>325</sup>.

---

<sup>319</sup> Vgl. Abdruck der Korrespondenz im Quellenanhang Nr. III.4).

<sup>320</sup> Vgl. KLUETING 1995, S. 414 im Personenregister und S. 85: Saint Odile wurde zwischen 1752 und 1766 als Diplomat erwähnt, zudem war er als toskanischer Gesandter beim Vatikanstaat.

<sup>321</sup> In der Angelegenheit des Adelsdiploms erscheint auch der Name des Grafen Firmian, da Saint Odile über ihn das Adelsdiplom aus Wien erhalten haben soll. (Brief vom 24. März 1770 von St. Odile). Karl Graf von Firmian (1716-1782) war bevollmächtigter Minister für die Lombardei beim Governo Generale in Mailand und scheint ebenfalls Hickel ein Empfehlungsschreiben ausgestellt zu haben, mit dem er bei Rosenberg in Florenz erschien, um den Auftrag auszuführen, die Großherzogliche Familie zu malen (Brief vom 28. Oktober 1768 von Rosenberg, AKA Ital. Korr., 1768).

<sup>322</sup> Vgl. Brief eines unbekanntens Absenders aus Schönbrunn, der im Auftrag der Kaiserin an St. Odile schreibt vom 3. August 1769 (HHStA, AKA, Ital. Korr. 1769-1770).

<sup>323</sup> Es muß sich jedoch um einen hohen Beamten gehandelt haben, welcher im Auftrag Maria Theresias schrieb. Bei den Manuskripten, die im Wiener HHStA aufbewahrt werden, handelt es sich nur um die Abschriften seiner Briefe, welche naturgemäß nicht unterschrieben wurden. Wenn St. Odile an ihn schrieb, adressiert er ihn mit „Monsieur et très cher ami“.

<sup>324</sup> Vgl. Brief von de Neny an Laugier vom 5. Juni 1769.

<sup>325</sup> Zur Person Laugiers vgl. besonders FERRARI 1998, S. 468.

Seine eigentliche Aufgabe war es, Maria Theresia über den Gesundheitszustand der Großherzoglichen Familie in Florenz zu informieren<sup>326</sup>. Da er aber offenbar ebenfalls eine künstlerische Neigung hatte<sup>327</sup>, besuchte er nicht nur Batoni in dessen Atelier, sondern korrespondierte auch mit ihm<sup>328</sup>. Die distanzierten Antworten, welche ihm aus Wien geschickt wurden, lassen jedoch darauf schließen, daß seine Einmischung in die künstlerischen Angelegenheiten eher auf ablehnende Zurückhaltung stieß<sup>329</sup>.

In Florenz war Graf Rosenberg, der als Premierminister Leopolds fungierte, in den Auftrag eingeschaltet. Rosenberg hatte Leopold nach Rom begleitet und war daher auch Zeuge der ersten Stunden des Porträtauftrags gewesen<sup>330</sup>. St. Odile schrieb ihm am 17. Juni 1769 von Rom aus einen Brief, in dem er die Versendung des Doppelporträts mitteilt, wie auch Überlegungen zur Begleichung der Kosten darlegt, die im Zuge des Auftrags anfallen<sup>331</sup>.

Saint Odile hatte die Aufgabe, den Versand des Porträts selbständig zu organisieren, da er das Kaiserhaus erst nachträglich von dem erfolgten Versand informierte. Über die Details hierzu wie auch die Frage, aus welcher Kasse er die Kosten beglichen hatte, äußerte er sich in einem Brief an Graf Rosenberg in Florenz, zu dem die Fuhre zunächst unterwegs war, und schickte diesen Brief in Kopie nach Wien<sup>332</sup>. Während sich St. Odile nicht ausführlich zu Aussehen und zur Qualität des Originals äußerte – bzw. nur in der Hinsicht, daß das zweite

---

<sup>326</sup> Dieser Bericht erfolgt im Brief vom 6. Juni 1769 an de Neny (HHStA, AKA, Italienische Korrespondenzen 1769-1770)

<sup>327</sup> Laugier zeichnete z.B. drei Profilbildnisse Josephs II. nach der Erinnerung und schickte eines in einem Brief an Maria Theresia nach Wien. (Brief vom 17. Mai 1769, HHStA, AKA, Ital. Korr. 1769-1770; vgl. Quellenanhang für Wortlaut).

<sup>328</sup> Aus einem Brief an de Neny am 17. Juni 1769 geht hervor, daß Laugier Batoni im Atelier besuchte, um den Fortgang des Bildnisses zu begutachten. Einem weiteren Brief an de Neny fügt er ein Zitat aus einem Brief von Batoni an ihn bei. (Brief vom 20. Juni 1769 an de Neny, HHStA, AKA, Italienische Korrespondenzen 1769-1770).

<sup>329</sup> De Neny läßt anklingen, daß die Neuigkeiten, die Laugier über das Doppelporträt nach Wien schickt, dort bereits durch andere Kanäle bekannt geworden seien und daher seine Mitteilungsfreude nicht nötig sei. (Brief vom 3. Juli 1769).

<sup>330</sup> Vgl. Raguaglio des Romaufenthaltes (Anm. 314) das vermerkt, daß der Großherzog zusammen Baron Saint Odile ("suo ministro") und Graf Rosenberg ("suo primo ministro, e Segretario di Stato") in Rom eingetroffen sei (S. 3).

<sup>331</sup> Brief vom 17. Juni 1769 (HHStA, AKA, Karton 35; eingelegt in den Brief vom 17. Juni von St. Odile nach Wien). Das zweite Blatt fehlt jedoch. – Rosenberg war offenbar auch für andere Kunstfragen in Florenz verantwortlich, da er Anton von Maron nach Florenz einlud (vgl. Brief von St. Odile vom 24. März 1770). Außerdem war an ihn das Empfehlungsschreiben gerichtet, das Hickel nach Florenz mitbrachte, um den Auftrag auszuführen, die Großherzogliche Familie zu malen (vgl. Brief vom 28. Oktober 1768 von Rosenberg, (AKA, Italienische Korr., 1768).

<sup>332</sup> Kopie eines Briefes vom 17. Juni 1769 an Graf von Rosenberg, aus dem hervorgeht, daß das Doppelporträt durch einen Spediteur namens Procaccio in einer gut verschlossenen Schatulle verschickt worden sei und die Kosten für den Versand unter der Rubrik "spese diverse" verbucht würden (vgl. Quellenanhang).

Exemplar „nicht weniger perfekt ausfalle“<sup>333</sup> –, sondern nur sachlich die Notwendigkeiten des Versandes diskutierte, äußerte sich Laugier wortreich über die Vorzüge des Doppelporträts. Insbesondere lobt er hierbei die perfekte Ähnlichkeit und die natürliche Wiedergabe der Figurenbildung<sup>334</sup>. Die Tatsache, daß die Kriterien der Ähnlichkeit und der Figurenbildung auch in der in der euphorischen Empfangsbestätigung aus Wien wiederholt werden, zeigt, daß das Porträt des Kaisers mit diesen Kriterien begutachtet wurde<sup>335</sup>:

Als das zweite Exemplar des Doppelporträts, das Maria Theresia bei Batoni bestellt hatte (Kat. Nr. 36), ein Jahr später nach Wien abgeschickt wurde, äußerte sich nun auch St. Odile euphorischer als beim ersten Auftrag<sup>336</sup>. Er spricht ihm nun zu, daß Batoni seine ganze Kunstfertigkeit sowie Erfahrung hineingelegt habe und es daher bereits von viel Bewunderung erhalten habe. Bei der Betreuung der Nachstichproduktion des Doppelporträts schließlich, ließ er sich sogar zu der Bemerkung hinreißen, daß es einer der schönsten Drucke sei, die er je gesehen hätte und es „fatal sei, daß dieser talentierte Mann nur zwei Arme hätte“, mit denen er arbeiten könnte, da er sonst so viel mehr Schönes anfertigen könnte<sup>337</sup>.

Nach dem erfolgreichen Versand griff offenbar Laugier als erster die Frage einer angemessenen Belohnung Batonis auf<sup>338</sup>. Sein Vorschlag, Batoni in den Adelstand zu erheben, wurde von Maria Theresia aufgegriffen, wobei jedoch vorerst in Erfahrung gebracht werden mußte, was die üblichen Preise für Porträts bei Batoni waren, um ihn nicht übermäßig zu beschenken<sup>339</sup>. Dennoch ist festzustellen, daß die Frage der Belohnung nicht zwangsläufig eine alleinige

<sup>333</sup> Kopie eines Briefes vom 17. Juni 1769 an Graf von Rosenberg „(...) L'altro originale ... non riuscirà certamente meno perfetto di quello che ora si spedisce ...“.

<sup>334</sup> Brief vom 17. Mai 1769 von Laugier nach Wien: «(...) Je puis assurer V. Mté que j'ai été frappé de la beauté de ce Portrait que je n'avois vû qu' ebauché, exceptez les têtes. outré une parfaite ressemblance, les attitudes sont si naturelles, les figures se détachent tellement de la toile, tous les détails sont executés avec tant de verité et de perfection, qu'on y croit voir la nature elle même (...)».

<sup>335</sup> Schönbrunn, 17. Juli 1769 an Baron den Saint Odile in Rom: «Les portraits réunis de S. M. l'Empereur et de Mgr. l'archiduc Grand-Duc par M<sup>r</sup> Battoni, sont enfin arrivés à Schönbrunn Vendredi dernier; Ce Tableau memorable represente les deux Augustes freres avec une Verité frappante, les attitudes ne sauroient etre plus naturelles; les figures se detachent tellement de la toile, l'ordonnance en est si belle, et les details sont excutés avec tout de perfection, en un mot tout est si complètement achevé dans cette admirable production de l'art, qu' Elle ne laisse absolument rien à // désirer; aussi mon auguste Souveraine en est enchantée; (...)»

<sup>336</sup> Brief vom 2. Juni 1770 von Saint Odile nach Wien (vgl. Quellenanhang Nr. IV.4).

<sup>337</sup> Brief vom 9. Juni 1770 von St. Odile nach Wien: «... ce dessein est d'une beauté et d'une perfection etonnante. (...). ce sera certainement une des plus belles Estampes qui se sera jamais vue, la ressemblance de S. Alt. Est parfaite, celle de l'Empereur n'est pas encore terminée. (...) il est facheux que cet habile homme n'ait que 2 bras, et ne puisse peindre qu'avec un seul».

<sup>338</sup> Brief von Laugier vom 20. Juni 1769 an Baron de Neny.

<sup>339</sup> Brief vom 3. Juli 1769 von Baron de Neny an Laugier: « (...) Sa Majesté voudrait que Vous explicassiez encore plus précisément à cet egard, nommement sur la somme dont il pourrait convenir de la gratifier en argent, outre celle de deux cens Ducats, que S.M. l'Empr. doit Lui avoir fait remettre (...)». Nachdem St. Odile das Adelsdiplom zur Übergabe erhalten hatte, erwähnte er, daß der übliche Preis für ein vergleichbares Porträt bei Batoni 300 Sequinen gekostet hätte (Brief vom 24. März 1770, von St. Odile).

Angelegenheit des Kaiserhauses war, sondern auch Personen wie Laugier Vorschläge unterbreiten konnten.

Eine weitere Frage ist, inwiefern die eingeschalteten Kontaktpersonen Einfluß in die Gestaltung des Porträts genommen haben. Von St. Odile wird bemerkt, daß er bei der Entstehung des Mosaikporträts (Kat. Nr. 37), das vom Papst in Auftrag gegeben worden war, er die Mosaizisten angewiesen hatte, eine Gesichtspartie wieder abzunehmen, da sie nicht ähnlich genug sei<sup>340</sup>. Darüber hinaus scheint aber Laugier in Details der Komposition des Doppelporträts eingegriffen zu haben, wenn er sich auch nicht über das exakte Detail äußert<sup>341</sup>. Es mag jedoch sein, daß diese Bemerkung eher seiner (wichtiguerischen) Wesensart zuzuschreiben ist als einem tatsächlich prägnanten Eingriff in die Komposition Batonis. Nicht bekannt ist, auf wen die kompositorische Veränderung zurückgeht, die sich zwischen dem Original und der zweiten Version, die im Juni 1769 begonnen wurde, vollzogen hat. Dort nämlich wurde die assistierende Figur einer Roma-Statue durch eine Statue der Göttin Athena ausgetauscht<sup>342</sup>. Diese Veränderung wurde in keinem der überlieferten Briefe und Berichte erwähnt, wenn auch St. Odile anklingen ließ, daß er die zweite Version des Doppelporträts für gelungener hielt als die erste und hier auf die neue ikonographische Ausstaffierung des Porträts anspielen könnte<sup>343</sup>.

In dieser gesamten Korrespondenz ist bemerkenswert, daß jeweils Maria Theresia die Ansprechpartnerin in Wien ist, die über Bezahlung und das Aussehen des Doppelporträts informiert wurde. Joseph II. scheint dagegen, nachdem er sich bereitwillig den intensiven Porträtsitzungen zur Verfügung gestellt hatte und durch seinen zusätzlichen Besuch des Ateliers nach der Rückkehr von Neapel an dem Fortschreiten des Malprozesses interessiert gezeigt hatte, keine Zeit mehr in die weitere Auftragsabwicklung investiert zu haben, da seine Person in keinem der Briefe Erwähnung findet.

---

<sup>340</sup> Brief von St. Odile vom 1. Dezember 1770: «(...) En conséquence l'ouvrage a été recommencé dacapo, et dans peu y'irai voir commens ils s'en seront tirer ».

<sup>341</sup> Laugier in einem Brief vom 17. Mai 1769: « (...) je ne dis rien a V. M. de la Composition du tableau, a laquelle j'ai eû quelque part; elle en aura sans doute été déjà informée. (...)»

<sup>342</sup> Zur Bedeutung dieser ikonographischen Veränderung vgl. VORSTER 2001, S. 114.

<sup>343</sup> Brief von St. Odile vom 2. Juni 1770: «J'ai confronté ce dernier Tableau plusieurs fois avec celui qui a été fait pour le Pape qui est très beau, mais le Nouveau m'a paru bien supérieur et je crois qu'il le paroitra également lorsqu'il sera mis a cote de celui qui a déjà été envoyé a S. M.».

### Die Konsequenzen des Auftrags: Geschenke und Folgeaufträge

Der Auftrag war nicht mit dem Versand nach Florenz im Juni 1769 beendet, sondern zog eine Reihe von Belohnungen nach sich, welche einen Eindruck der besonderen Wertschätzung des Doppelporträts durch das Kaiserhaus vermitteln. Batoni selbst war reich beschenkt worden: Von Maria Theresia erhielt er zusammen mit einem am 26. Juli 1769 datierten Dankeschreiben einen Diamantring sowie die erwähnten 3000 Scudi (in 26 Goldmünzen)<sup>344</sup> und wurde in den Adelsstand erhoben. Außerdem hatte er eine goldene Kette mit dem Bildnismedaillon des Kaisers sowie eine goldene Tabatière mit seinem Bildnis, welche dieser ihm in Rom übereicht hatte, erhalten<sup>345</sup>. Seine Geschenke wurden zusammen mit den Geschenken an alle anderen Beteiligten des Romaufenthaltes im letzten Abschnitt des von Antonio Chracas veröffentlichten Berichts („Ragguaglio“) der Romreise aufgeführt<sup>346</sup>. Hier wurde die Medaille der Goldkette für Batoni detailliert beschrieben, indem darauf hingewiesen wurde, daß sie mit dem Antlitz des Kaisers auf der einen Seite und Hieroglyphen auf der anderen Seite geschmückt war und Joseph II. solche Ketten besonders herausragenden Künstlern schenke<sup>347</sup>. Die Genauigkeit, mit der dieses Geschenk beschrieben wurde, deutet an, daß die Besonderheit des Auftrags an Batoni und die Höhe der Auszeichnung erkannt worden war. Der gesamte Wert der während der Romreise ausgeteilten Geldgeschenke (ohne die Sachgeschenke) betrug 2960 Zecchinen<sup>348</sup>. Wenn Batoni in diesem Zusammenhang nicht mit einem Geldgeschenk belohnt wurde, sondern durch den Sachwert seines Präsentes neben drei weitere einzeln aufgeführte Personen gestellt wurde, die ebenfalls eine Preziose erhielten, ist dies als besonderes Zeichen der Wertschätzung des Malers zu werten.

Die Qualität des Doppelporträts muß tatsächlich so überzeugt haben, daß Joseph II. den Maler bereits in Rom gebeten haben muß, eine Kopie des Porträts in seiner Werkstatt zurückzubehalten, von der weitere Exemplare gezogen werden könnten<sup>349</sup>. Maria Theresia hatte ihn zudem in ihrem Dankesbrief mit einer Kopie

---

<sup>344</sup> Der Inhalt des Dankeschreibens wurde im römischen Diario Ordinario abgedruckt (30. September 1769, Nr. 8096, S. 2).

<sup>345</sup> Vgl. Brief vom 20. Juni 1769 von Laugier an De Neny; vgl. Quellenanhang Nr. III.4).

<sup>346</sup> RAGGUAGLIO 1769 (vgl. Anm. 314), S. 20 (vgl. Abdruck im Quellenanhang Nr. III.6).

<sup>347</sup> Ragguaglio 1769 (vgl. Anm. 314), S. 20: „Degnossi la Maestà Sua di regalare il sudetto Professore (Batoni) di una Tabacchiera d'oro, di eccellente lavoro, e di una Collana parimenti d'oro, dalla quale pende una Medaglia di simile metallo di considerabile grandezza, essendovi da una parte la sua Imperiale Effigie, e dall' altra alcuni geroglifici; regalo che suol fare Sua Maestà alli Virtuosi eccellenti nella loro Professione.“

<sup>348</sup> Als Vergleich dazu: Batoni verlangte für ein vergleichbares Gemälde 300 Zecchinen. Dem Umrechnungskurs aus dem Jahr 1784 zufolge, hatte eine Zecchine ungefähr den Wert eines Dukaten, so daß es sich hier um eine Summe von 2960 Dukaten oder 11.840 Gulden handelte. (vgl. Umrechnungstabelle in: EHRENBURG 1784, S. 5-8).

<sup>349</sup> Brief von Batoni an Rosenberg vom 17. Juni 1769: „... nichts desto trotz habe ich vollständig die beiden Porträtköpfe der beiden Königlichen Hoheiten mit allen ihren Orden und den anderen notwendigen Dingen beendet, um sie als Modell bei mir zu haben, dem Auftrag

des Doppelporträts beauftragt, welches sie für das Vieux-Lacques-Zimmer in Schloß Schönbrunn wünschte. Die hieraus entstandene zweite Version des Doppelporträts (Kat. Nr. 36) wurde im April 1770 an St. Odile übergeben und nach Wien verschickt<sup>350</sup>. Neben dieser eigenhändigen Replik muß Bedarf für weitere Kopien nach dem Doppelporträt existiert haben, da Maria Theresia bereits 1769 den Plan geäußert haben muß, den Maler Joseph Hickel nach Rom zu entsenden, damit er dort „unter den Augen von Batoni“ eine Kopie des Doppelporträts anfertigen solle<sup>351</sup>.

Maria Theresia ließ zudem ein posthumes Porträt Franz Stephans von Batoni ausführen, das er im Jahr 1771 vollendete und das ebenfalls im Vieux-Lacques-Zimmer in Schloß Schönbrunn aufgehängt wurde<sup>352</sup>.

Außer diesen Aufträgen, die vom Kaiserhaus an Batoni herangetragen wurden, schickte Batoni auch aus eigenem Antrieb im Dezember 1772 drei Miniaturbildnisse nach Wien, die Franz I., Joseph II. und Leopold darstellten, und für die er 400 Dukaten erhielt<sup>353</sup>. Der Verbleib dieser Miniaturbildnisse war bisher nicht bekannt, jedoch gibt es Hinweise, daß es sich bei einem Miniaturbildnis im Linzer Museo Nordico (Stadtmuseum) um das Porträt Josephs II. von Batoni handeln könnte (Kat. Nr. 47)<sup>354</sup>. Das eigenständige Vorgehen von Batoni zeigt, daß er an einer Fortführung der Auftragsbeziehung mit dem Kaiserhaus interessiert war und er sich ebenfalls der besonderen Auszeichnung durch das Kaiserhaus bewußt war.

Die letzte Auftragsarbeit von Batoni für das Kaiserhaus, die als Folge des Doppelporträts zu sehen ist, ist die Herstellung eines Kupferstichs, der die zweite

folgend, welchen ich aus dem selbigen Munde Seiner Majestät erhalten habe.“ (R. Archivio di Firenze degli Esteri, 2341, im originalen Wortlaut publiziert bei: DELLA ROBBIA 1940).

<sup>350</sup> Vgl. CLARK / BOWRON 1985, S. 319, sowie den Bericht im Diario Ordinario (Nr. 8152, S. 4).

<sup>351</sup> Brief vom 3. August 1769 aus Schönbrunn, in dem im Auftrag der Kaiserin dieses Vorhaben erwähnt wird: „ (...) en Lui // faisant tirer sous ses yeux une nouvelle Copie pour Sa Majesté de ce celebre portrait reuni de l'Empereur, et de l'archiduc Grand-Duc.“ (AKA, Ital. Korr. 1769-1770). – Dieses Vorhaben scheint jedoch nicht durchgeführt worden zu sein, da es keine weitere Erwähnung findet.

<sup>352</sup> Die Bezahlung Batonis wurde im November 1771 zusammen derjenigen an Maron vorgenommen, der das dritte Porträt für das Zimmer, das Porträt Leopolds (mit seiner Familie) lieferte. Für beide Porträts wurden in zwei Abbuchungen 1237 und dann 7050 Gulden verrechnet. (HHStA, GKZA Amtsbücher 1770-1773, 1771, fol. 75, publiziert in: FLEISCHER 1932, S. 119, Rechnungsnr. 524, sowie HHStA, a.a.O., Nov. 1771, fol. 79, publiziert in: FLEISCHER 1932, S. 120, Rechnungsnr. 536). – Zum Porträt Franz I. Stephans vgl. CLARK / BOWRON 1985, S.319-320.

<sup>353</sup> Die Korrespondenz zu dieser Sendung ist im Archiv der Akademie der bild. Künste in Wien erhalten (1773, fol. 51-62). Nachdem Kaunitz als Bezahlung eine Summe zwischen 300 und 400 Dukaten vorgeschlagen hatte, bewilligte Maria Theresia 400 Dukaten (Archiv der Akad. d. Bild. Künste, 1773, fol. 54). Obwohl Batoni in seinem Brief von drei Miniaturporträts spricht, vermerkt der Eintrag im Kassenbuch nur die Bildnisse von Franz I. und Joseph II. (HHStA, GHZA 1770-1773, April 1773, fol. 91; Fleischer 1932, S. 123, Nr. 558).

<sup>354</sup> Das kleinformatige, sehr feine und auf Kupfer gemalte Porträt Josephs II. ist auf der Rückseite in roter Farbe mit „P.B.“ signiert ist. Da diese Art der Signatur für Batoni belegt ist (Auskunft von U. Wieczorek; Sammlungen Liechtenstein, Vaduz, daß die dort vorhandenen Gemälde Batonis identisch signiert sind), sehe ich in diesem Bildnis das gesuchte Porträt Josephs II. (Vgl. auch Diskussion im Katalog).

Version des Doppelporträts wiederholt (Kat. Nr. 44)<sup>355</sup>. Die Entstehung dieses Stichs wurde ebenfalls in den Briefen von Laugier und Saint Odile diskutiert und führte dazu, daß die Korrespondenz bis ins Jahr 1775 fortgesetzt wurde, bis auch dieser Folgeauftrag abgeschlossen und Batoni hierfür bezahlt war<sup>356</sup>.

Batoni wurde neben diesen Aufträgen, die vom Kaiserhaus an ihn herangetragen worden waren, auch von vielen anderen Seiten um Kopien des Doppelporträts gebeten, die die Version der Porträtansicht verbreiteten und ihre Bekanntheit steigerten (vgl. Kapitel VI.A). Da diese Aufträge nicht mit dem Kaiserhaus in Verbindung stehen, sei hier nur auf sie hingewiesen, um zu verdeutlichen, wie sich ein qualitativ hochwertiges Porträt Josephs II. selbständig verbreitete und in anderen Techniken wie Formaten kopiert wurde.

Besondere Aufmerksamkeit erhielt die Mosaikkopie, die im Auftrag des gerade gewählten Papstes in der Werkstatt Batonis entstand und Maria Theresia zum Geschenk gemacht wurde<sup>357</sup>. Dieses Mosaik, das sich heute im Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien befindet, wurde von Bernardino Regoli (Mosaikwerkstatt von Sankt Peter) in Zusammenarbeit mit Batoni zwischen 1769 und 1772 ausgeführt (Kat. Nr. 37)<sup>358</sup>. Als sie 1773 in Wien eintraf, erhielt sie einen großartigen Empfang (es wurde sogar eine Ode auf das Mosaikbildnis verfaßt)<sup>359</sup>, der den besonderen Status, den Batonis Schöpfung erreicht hatte, verdeutlicht. Maria Theresia beschenkte all diejenigen, die mit dem Auftrag zu tun hatten – selbst den Fuhrmann und seine Knechte, die das Bildnis transportiert hatten – aufwendigst<sup>360</sup>. Da der Papst als Auftraggeber der Mosaikkopie aufgetreten war, wäre sie zu einer derart ausgiebigen Geschenkprozedur nicht verpflichtet gewesen. Indem sich das Kaiserhaus jedoch in die Belohnungszeremonie einschaltete, würdigte es das großzügige Geschenk des Papstes und unterstützte gleichzeitig den Kultstatus des Bildnisses, welcher durch das Gemäldeoriginal eingeleitet worden war.

---

<sup>355</sup> Andrea Rossi führte den Stich (Kat. Nr. 44) aus (vgl. CLARK / BOWRON 1985, S. 319).

<sup>356</sup> Zur Entstehung des Stichs vgl. Brief von Saint Odile aus Rom vom 9. Juni 1770. Die Bezahlung wurde im Geh. Zahlamt vermerkt: „dem Battoni Mahler in Rom, Vor überschichtete Portrait Bilder in Kupfer Stich, zu Handen der hiesigen Italienischen Departements Cahsa: 860f“ (Hofkammerarchiv, GHKZ 1773 – 1778, 1775) (zitiert nach FLEISCHER 1932, S. 150, Nr. 790).

<sup>357</sup> Vgl. CLARK / BOWRON 1985, 317 und Batoni im Brief vom 17. Juni (vgl. Anhang).

<sup>358</sup> Vgl. hierzu Diskussion im Katalog.

<sup>359</sup> Vgl. den Eintrag im Kassenbuch zur Belohnung des Dichters: „Dem Fontana wegen gemachten und Ihro Mayt. Überreichten gedicht über das von Papsten überschickten Steinernen Portrait 12 f (= Gulden) 54x (= Kreuzer)“ (Geh. KZA-Bücher, 1770-1773, fol. 97; abgedruckt bei FLEISCHER 1932, S.125).

<sup>360</sup> Vgl. die Eintragungen im Kassenbuch des Geheimen Kammerzahlamtes (GZKA) aus dem Jahr 1773 (GKZA, Nr.: 27: Listen der Geschenke, 1764-1778, fol. 1-113, (alle Rechnungen in diesem Zusammenhang befinden sich auf fol. 26r).

#### D. Ergebnisse zu Quellenstand, Produktion und Protektion

Die Durchsicht und Auswertung der Quellen hat gezeigt, daß das Sujet des Kaiserbildnisses in den schriftlichen Quellen des Wiener Hofes wenig Beachtung gefunden hat und daher keine strategische und behördlich verankerte Steuerung des Kaiserbildnisses stattgefunden haben kann. Ebenso war festzustellen, daß – im Gegensatz zur Zeit Maria Theresias – nur sehr geringe Ausgaben für die Produktion von Kaiserbildnissen Josephs II. aufgewendet wurden. Dieser Zustand, der den Künstlern keinen Ansporn durch finanzielle Anreize oder Ehrungen gab, schuf offenbar keinen Nährboden für Künstlerpersönlichkeiten, die den künstlerischen Elan und den historischen Weitblick gehabt hätten, sich über die diffuse Struktur des Hofes hinwegzusetzen und sich dem Porträt Josephs II. selbständig anzunehmen. Da bedeutende Porträtmaler wie Heinrich Füger zwar das Amt des Akademiedirektors erhielten, jedoch weder von Joseph II. für Porträtaufträge herangezogen wurden noch selbst engagiert ihre Porträtaufnahmen verbreiteten, können wir weder von einer gelenkten Porträtpolitik Josephs II. noch von einem beherzten Einsatz von Seiten dieser Wiener Künstler sprechen.

Während eine Steuerung des Kaiserbildnisses für das „normale“ Geschäft der Porträtproduktion ausblieb, können wir aber im Fall des Doppelporträts von Batoni von einer intensiven Betreuung eines Porträtauftrags, wenn auch unter der Ägide Maria Theresias, sprechen. Die Historie dieses Porträtauftrags an Batoni führt vor Augen, daß der Auftrag eine Reihe von weiteren Aufträgen auslöste, die Batoni und alle Beteiligten sechs Jahre lang, bis 1775, beschäftigten. Die Beständigkeit, mit der von Seiten des Hofes an dem 1769 gefundenen Porträt Josephs II. festgehalten wurde, ist bezeichnend. Sie zeigt die Beharrlichkeit, mit der eine stimmige Porträtversion Josephs II. protegirt werden konnte. Neben seiner Qualität spielten auch die Begleitumstände der Italienreise Josephs II. eine wichtige Rolle für die Beachtung, die das Porträt sowohl in der Öffentlichkeit als auch durch das Kaiserhaus erhalten hat. Indem das Porträt in Rom an das aufsehenerregende Ereignis des seltenen Kaiserbesuchs geknüpft war, erhielt es dort bereits während seiner Entstehung eine besondere Beachtung, welche ihm in Wien nicht zuteil geworden wäre. In dieser Hinsicht stellt der gesamte Auftragskomplex des Doppelporträts eine Ausnahme innerhalb der Produktion der Kaiserbildnisse Josephs II. dar. Es handelt sich hier demnach nur um eine „Porträtpolitik bei Gelegenheit“, die eine breitere und langfristig angelegte strategische Planung entbehrte.

Dem schnell entschlossenen Wesen Josephs II. entsprach es offenbar mehr, Wünsche zu seiner Darstellung *ad hoc* zu äußern als sie langfristig zu planen und schriftlich festzuhalten. Die Künstler werden sich an kurzen mündlichen Anweisungen orientiert haben. So berichtet Liotard z.B., daß ihn Joseph II. bei der Bildnissitzung angewiesen habe, daß er ihn nicht heiter sondern ernst darstellen solle, ohne eine ausgreifende Geste, sondern mit einer inneren und äußeren Sammlung (vgl. Kat. Nr. 137 mit Diskussion).

## V. Die Verwendung der Kaiserbildnisse und ihre Auftraggeber

Dieser Untersuchungsteil soll der Frage nachgehen, welche Funktion die Bildnisse Josephs II. als Ausstattungsstück innegehabt haben und wer für ihre Beschaffung zuständig war. Hierbei wird an die Erkenntnis angeknüpft, daß Joseph II. aus seiner Privatkasse offenbar deutlich weniger Porträts bezahlt hat als seine Mutter und somit geklärt werden muß, auf wessen Kosten die tatsächlich erfolgte Ausstaffierung mit dem Kaiserbildnis erfolgte.

Dieser Untersuchungsblock ist in drei Bereiche untergliedert. Der erste Teil widmet sich Fragen zur Ausstattung in den habsburgischen Residenzen, demnach den Orten, an denen wir von einer Selbstdarstellung Josephs II. sprechen können. Der zweite Teil wird die Präsenz des Kaiserbildnisses in der Umgebung von Wiener Adelspalais, am Beispiel der Palais der Grafen Harrach, beleuchten. Der dritte Untersuchungsteil geht der Frage nach, wie die Ausstattung der administrativen Organe mit dem Kaiserbildnis vonstatten ging und wer für die Anschaffung des Kaiserbildnisses aufkommen mußte.

### A. Das Kaiserporträt in den habsburgischen Residenzen

Der polnische Nuntius Garampi notierte nach einer Audienz bei Maria Theresia in Schloß Schönbrunn am 14. Juli 1772, daß er das Doppelporträt Josephs II. mit Leopold von Toskana dort gesehen habe<sup>361</sup>. Wie dieser Gesandtenbericht zeigt, wurden die in den Schlössern präsentierten Porträts wahrgenommen und auch beschrieben. Aus diesem Grunde wäre anzunehmen, daß die Hängung der Porträts auch von Seiten des Hofes mit Bedacht erfolgte. Wenn diese Annahme zutreffend ist, so erfolgte jedoch die schriftliche Dokumentation dessen nur sporadisch. Daher soll zunächst diskutiert werden, welchen Stellenwert die Ausstattung mit den Bildnissen Josephs II. innerhalb der schriftlichen Quellen des Hofes hatte und wie schnell die Ausstattung mit dem Kaiserbildnis vorgenommen wurde. Anschließend soll stellvertretend für die kaiserlichen Residenzen am Beispiel der Innsbrucker Hofburg erschlossen werden, welche Rolle das Kaiserbildnis Josephs II. innerhalb des Ausstattungsprogramms dort gespielt hat.

---

<sup>361</sup> Original des Berichtes im Vatikan. Archiv: Nunz. di Polonia, 284; Hinweis auf diesen Bericht bei DENGEL 1926, S. 87, Anm. 149).

## 1. Die Präsenz des Kaiserporträts in Wien, Budapest und Prag

Die kaiserlichen Schloßinventare zur Zeit Josephs II. bieten ein augenfälliges Beispiel dafür, daß die Gattung des Porträts *generell* keine prominente Stellung innerhalb des Schloßmobiliars innehatte: Innerhalb der Inventare wurden die Porträts erst am Ende des Mobiliars erwähnt und in den häufigsten Fällen nur *en group*, so daß es heute schwerfällt, die konkrete Ausstattung und Hängung der Porträts zu rekonstruieren<sup>362</sup>. Diese unspezifische Behandlung der Gattung ist durch den geringen materiellen Wert zu erklären, den Porträts im Vergleich zu anderen Ausstattungsstücken hatten<sup>363</sup>. Demnach fällt es schwer, mittels dieser Quellenkategorie zu rekonstruieren, welche Porträts in den einzelnen Schlössern gehangen haben, geschweige denn, in welchen Zimmern sie präsentiert wurden. Die erhaltenen Quellen erlauben jedoch, die *Anzahl* der Porträts in einem Einrichtungskontext zu rekonstruieren. Ebenfalls können Aussagen getroffen werden, wann Porträttransporte mit Porträts in die entlegenen Residenzen zur Ausstattung abgesandt wurden. Daher soll im folgenden rekonstruiert werden, wie viele Porträts Josephs II. in den einzelnen Residenzen präsent waren und ab welchem Zeitpunkt die Schlösser mit dem Kaiserbild ausgestattet wurden.

Die Porträts Josephs II., die in der Wiener Hofburg gehangen haben, sind über die Inventarnummer, die die ehemalige kaiserliche Hofmobilienvverwaltung vergeben hat, zu verorten<sup>364</sup>. Gemäß dem heutigen Bestand des Mobiliendepots sind dies 14 Gemäldeporträts. Da außer der Spezifizierung des Hofburgbestandes nur zwei weitere Schlösser, Laxenburg bei Wien und Miramar bei Triest, gesonderte Inventarnummern erhalten haben<sup>365</sup>, sind auf diesem Wege für die übrigen Schlösser keine konkreten Zuweisungen von Porträts möglich. Da das Schloß Miramar erst im 19. Jahrhundert erbaut wurde und seine Ausstattung daher

---

<sup>362</sup> Das Inventar der Kunstkammer der Grazer Burg aus dem Jahr 1765 (HHStA, OKäA, Akten, Kt. 3, Nr.: CC40 (1744-1776) z. B. verzeichnet erst im letzten Drittel Angaben zu den vorgefundenen Porträts. Symptomatisch ist, daß die erwähnten Porträts relativ unspezifisch als „Contrefait in Lebensgröße eines 11jährigen Prinzen von Savoyen“ oder als „zwey fürstliche Contrefait fast in Lebensgröße auf Holz“ benannt werden.

<sup>363</sup> Bei einer Aufstellung der „Effecten“ des besagten Grazer Schlosses wurde das vorgefundene Mobiliar nach Materialien und in der Reihenfolge des absteigenden Wertes sortiert (HHStA, OKäA, Akten, Karton 3, Nr.: CC41). Hierbei werden erst auf der drittletzten Seite „Gemälde und Schildereien“ genannt. Familienporträts werden sogar erst auf der zweitletzten Seite unter dem Sammelbegriff „verschiedene Familien Portraits“ erwähnt. – Eine vergleichbare Nennung „en group“ findet sich in dem Inventar, das 1770 für das Kaiserliche Schloß Troja bei Prag angelegt wurde. (HHStA, OKäA, Akten, Kt. 3, Nr. CC52.

<sup>364</sup> Der Bestand der Wiener Hofburg wurde mit dem Kürzel AA vor der Nummer versehen. Bei der Zuordnung zu den Standorten muß erwähnt werden, daß die Inventarnummern des Mobiliendepots erst in den 1880er Jahren vergeben wurden. Die Zuordnungen, die im folgenden vorgestellt werden, müssen daher unter dem Vorbehalt stehen, daß sich die Porträts auch schon im späten 18. Jahrhundert an jenen Orten befunden haben!

<sup>365</sup> Diejenigen Porträts, die aus Schloß Laxenburg (erbaut unter Maria Theresia) stammen, sind mit 15.000er Nummern versehen und diejenigen Porträts aus Schloß Miramar (erbaut im 19. Jahrhundert) tragen 55.000er Nummern.

in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung sein kann, bieten demnach nur die Inventarnummern der Porträts aus Laxenburg einen weiteren Anhaltspunkt für die mögliche Verteilung der Porträts zur Zeit Josephs II.<sup>366</sup>. In Laxenburg hingen den Inventarnummern zufolge vier Porträts Josephs II.<sup>367</sup>. Das erste zeigt ihn als Feldherrn und stammt von Johann Baptist Lampi (d. Ä.) (Kat. Nr. 123)<sup>368</sup>, während das zweite ganzfigurige Porträt ihn als Palatin darstellt (Kat. Nr. 105)<sup>369</sup>. Diese Porträts tragen kein festes Datum, können aber aufgrund von stilistischen Kriterien datiert werden. Das erste stammt demnach vermutlich aus der Zeit um 1770, während das zweite um 1780 entstanden sein muß<sup>370</sup>. Das dritte Porträt ist jenes Kniestück Josephs II. am Schreibtisch von Joseph Hickel, das von 1785 stammt (Kat. Nr. 166)<sup>371</sup>. Das vierte Porträt, ein Brustbild, datiert ebenfalls aus dem Jahr 1785 und stammt von dem Maler Josch (Kat. Nr. 168)<sup>372</sup>. Demnach wurde frühestens um 1770 Schloß Laxenburg mit einem Porträt Josephs II., das ihn in der Kaiserwürde zeigt, ausstaffiert. Weitere Porträts aus der Jugendzeit Josephs II. sind aus Schloß Laxenburg nicht bekannt.

In den Quellen des ehemaligen Oberstkämmereramtes ist ein Dokument erhalten, das Auskunft über die Ausstaffierung der Burg von Budapest (=Ofen) gibt<sup>373</sup>. Hier wurde festgehalten, daß im Jahr 1766 Porträts der kaiserlichen Familie von Wien nach Ofen transportiert und dort in zwei Audienzzimmern aufgehängt wurden<sup>374</sup>. Die Liste, die 16 Porträts benennt, wird durch das Porträt des – verstorbenen – Kaisers Franz I. eröffnet, dem jenes Maria Theresias und Kaiser Josephs II. und seiner damaligen Gemahlin, Kaiserin Josepha, folgen. Des weiteren wurden Porträts aller lebenden Kinder samt ihrer Ehegatten nach Ofen transportiert, so daß deutlich wird, daß die Generation Maria Theresias und die

---

<sup>366</sup> Das bei Triest gelegene Schloß Miramar wurde unter Erzherzog Maximilian (1832-1867), der 1863 den Königsthron von Mexiko erhielt, in den Jahren 1856 bis 1860 erbaut.

<sup>367</sup> 1) KHM 8635, Alte Inv. Nr.: AA 15028; 2) KHM 8724, alte Inv. Nr.: AA 15037, 3) KHM 8790, Alte Inv. Nr.: AA 15083; 4) alte Inv.Nr.: AA 15084, heute in Ausstellung des Mobiliendepots (neue Inv. Nr.: 063292).

<sup>368</sup> Wien, Mobiliendepot, Inv. Nr. 063292 (=KHM, Inv. Nr.: 8777), alte Inv. Nr. AA 15084. Das Porträt befindet sich heute in der Schauausstellung des Mobiliendepots.

<sup>369</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8635, alte Inv. Nr. AA 15028. Das Gemälde wurde 1940 an die Gemäldegalerie des KHM abgegeben und befindet sich heute im Depot.

<sup>370</sup> In diesen Datierungen schließe ich mich den Vorschlägen der betreffenden Museen an.

<sup>371</sup> KHM 8790, alte Inv. Nr.: AA 15083.

<sup>372</sup> KHM 8724, alte Inv. Nr.: AA 15037.

<sup>373</sup> HHStA, OKäA, Akten, Kt. 3, Nr.: CC57. – Ofen (Buda), ist die deutschsprachige Bezeichnung für den am rechten Donauufer gelegenen Stadtteil von Budapest, zu dem auch die königliche Burg gehört. Unter Joseph II. wurde Ofen Hauptstadt Ungarns, 1872 wurde es mit der Stadt Pest, welche am linken Donauufer liegt, zu Budapest vereinigt.

<sup>374</sup> Das Dokument trägt den Titel „Specification über die auf allerhöchste Anordnung von dem Kaiserl. Königl. Gallerie Inspector Johann Martin Rausch von Traubenberg von Wienn nacher Ofen zum daselbstig Königl. Schloß 1766 übermachte und in 2 Audienz zimern aufgehäftete“ Porträts. Die Liste wurde im Januar 1773 in Ofen von dem Kayserl. Königl. Waff- und Schloß-Hauptmann von Ofen und dem Kayserl. Königl. Inspektor abgezeichnet.

ihrer Kinder sämtlich im Porträt in Ofen vertreten sein sollte<sup>375</sup>. Dies ist dadurch zu erklären, daß die Dargestellten hier innerhalb einer genealogischen Gesamtreihe zu sehen waren, welche auf die Fruchtbarkeit und vielversprechende Fülle der Dynastie Habsburg-Lothringen hinweisen sollte<sup>376</sup>.

Außer dieser Gruppe von Porträts wurden zusätzlich drei Porträts von Franz I., Maria Theresia und Joseph II. nach Ofen verschickt<sup>377</sup>. Da diese Porträts die drei gekrönten Repräsentanten des Kaiserhauses darstellen, hatten diese drei Porträts vermutlich die Funktion von Amtsporträts im engeren Sinne und wurden gesondert präsentiert<sup>378</sup>. Das Dokument zur Burg in Ofen legt nahe, daß es offenbar nach der Thronbesteigung Josephs II. notwendig wurde, neue Porträts nach Ofen zu schicken. Die Tatsache, daß dieses Dokument jedoch das einzige dieser Art ist, deutet ebenfalls an, daß nach der Thronbesteigung die habsburgischen Schlösser nicht im umfassenden Maße und von Seiten des Wiener Hofes aus mit den aktuellen Porträts Josephs II. ausstaffiert wurden.

Es sind z.B. über einen Porträtversand für die Prager Burg keine Dokumente im Oberstkämmereramt erhalten. Lediglich über die Rechnungen des Geheimen Kammerzahlantes läßt sich nachvollziehen, daß im Jahr 1772 der Maler Karl Auerbach für verschiedene Porträts entlohnt wurde, die für Prag bestimmt waren<sup>379</sup>. Bei diesen Gemälden könnte es sich um jene Porträts handeln, die sich dort *in situ* im sogenannten Habsburgersalon befinden (Kat. Nr. 121). Jener Raum wurde mit den Porträts der Familie Maria Theresias ausstaffiert, welche in die Holzvertäfelung eingelassen wurden<sup>380</sup>. Aufgrund dieses Gesamtensembles könnte es sich bei diesen Porträts um jenen Auftrag gehandelt haben, der unspezifisch als „verschiedene in das Schloß nacher Prag verfertigte Portrait ut consignation“ (für 700 Gulden) dokumentiert worden war. Da für jenen Auftrag der Maler Karl Auerbach entlohnt wurde, ist es denkbar, daß er die Porträts im Habsburgersalon geschaffen hat<sup>381</sup>.

---

<sup>375</sup> Der Text vermerkt nach der Nennung der einzelnen Namen, daß die Porträt „mit (...) vergoldeten Ramen und d(ett)o. Aufsätzen“ verschickt wurden, wodurch anzunehmen ist, daß eine prunkvolle Inszenierung angestrebt wurde.

<sup>376</sup> Vgl. hierzu die Hauptthese von BARTA 2001, S. 7 und *passim*, die dieses Phänomen des Familienbildes und der Porträtreihe unter Maria Theresia beleuchtet.

<sup>377</sup> Vgl. Anm. 373, zweite Seite des Dokuments (ohne Foliobezeichnung).

<sup>378</sup> Der im Dokument enthaltene Hinweis zur Hängung ist nicht eindeutig lesbar, jedoch ist zu erkennen, daß sie in einem „Saal“ aufgehängt werden sollten. Die Tatsache, daß diese drei Porträts ohne Rahmen verschickt wurden, mag andeuten, daß entweder die Rahmen dort angefertigt wurden, oder die Porträts in eine Wandvertäfelung eingelassen werden sollten. Dem alten Bestandskatalog des Mobiliendepots zufolge, das ein Porträt Josephs II. im „Kleinen Thronsaal in Budapest“ verzeichnet, könnte es sich hier um jenes 1766 nach Ofen transportierte Porträt Josephs II. gehandelt haben.

<sup>379</sup> HHStA, GKZA, Amtsbücher 1770-1773, FLEISCHER 1932, Rechngs.-Nr. 658 (vgl. Abdruck im Quellenanhang Nr. III.1).

<sup>380</sup> Vgl. Abb. des Raumes in DUDÁK 1998, S. 51.

<sup>381</sup> Dem ersten Augenschein nach paßt das Porträt Josephs II. stilistisch in das Oeuvre Auerbachs, jedoch kann diese Arbeit hier keine detailliertere Analyse bieten. – Heute befinden sich zwei weitere Porträts, Maria Theresias und Josephs II. im sogenannten Landtagssitzungssaal in der Prager Burg (Kat. Nr. 122). Das Porträt Josephs II., das ihn in Lebensgröße als Feldherr

Wie auch im Fall der Budapester Burg belegen die Quellen zum Porträtversand nach Prag, daß nicht im Jahr der beginnenden Kaiserwürde Josephs II. Porträts verschickt wurden, sondern die Ausstaffierung mit dem Kaiserporträt frühestens mit einem Jahr Verzögerung einsetzte. Dieses Ergebnis deutet eine Veränderung in der „politischen Brisanz der Porträtmalerei“ an, wie sie Friedrich Polleroß für die Regierungszeit Karls VI. und im speziellen für seine Darstellung als spanischer König hat feststellen können<sup>382</sup>. Bei jenem frühen Beispiel, im Jahr 1703, wurde Karl VI. schon in Düsseldorf, noch *während* der Reise zur Königskrönung, in der neuen Eigenschaft als König von Spanien gemalt<sup>383</sup>. Zudem gab in Wien Leopold I. selbst umgehend ein Porträt seines Sohnes in Auftrag. Durch das Medium der Druckgraphik wurde auch die Breitenwirkung und Verbreitung der neuen Ikonographie sichergestellt, indem Kupferstiche angefertigt und in den verschiedenen Städten verteilt wurden<sup>384</sup>. Dieser prompte Wunsch nach einer visuellen Dokumentation ist darauf zurückzuführen, daß der Krönung der Konkurrenzkampf des Spanischen Erbfolgekriegs zwischen den Bourbonen und den Habsburgern vorangegangen war und dieser Erfolg für die Habsburger so schnell wie möglich dokumentiert werden mußte<sup>385</sup>. Im Fall Josephs II. dagegen bestand diese Brisanz dank der Eindeutigkeit seines Anspruchs auf die Kaiserkrone offenbar nicht mehr, so daß die Porträtausstattung mit Gelassenheit betrieben werden konnte.

## 2. Die Verwendung des Kaiserbildnisses in der Innsbrucker Hofburg

Für das Innsbrucker Schloß existiert aus der Regierungszeit Josephs II. ein detailliertes Inventar von 1773, das die Porträts in der Reihenfolge ihrer Hängung in den Räumen dokumentiert<sup>386</sup>. Da die Porträts, die hier beschrieben wurden, weitestgehend erhalten sind, können für den Fall der Innsbrucker Hofburg exakte

---

zeigt, folgt der Porträtaufnahme von Hickel, die mit malerischer Sicherheit und Gespür für Proportionen in eine freie Landschaft komponiert wurde. Über dieses Porträt, das aufgrund stilistischer Vergleiche zwischen 1770 und 1775 entstanden sein könnte, sind mir allerdings keine Quellen bekannt.

<sup>382</sup> Polleroß 2000, S.126.

<sup>383</sup> Karl VI. wurde in Düsseldorf von Jan Frans van Douven im Auftrag seines Onkels Johann Wilhelm von der Pfalz gemalt (POLLEROSS 2000, S. 128).

<sup>384</sup> So z.B. ließ der kaiserliche Botschafter in Rom Kupferstichporträts Karls VI. als König von Spanien verteilen (POLLEROSS 2000, S. 129).

<sup>385</sup> POLLEROSS 2000, S. 123 - 126.

<sup>386</sup> *Inventarium über die Kaiserl. Königl. Hofburg Mobilien zu Innsbrugg 1773* (Tiroler Landesarchiv (TLA), Inv. A 2/7, datiert den 15. Juli 1773). Das Inventar wurde abgedruckt bei HANZL-WACHTER 2004, S. 159-160. Da in dieser Publikation jedoch der Hauptaugenmerk nicht auf den Porträts lag, wurden die Porträts nur summarisch erfaßt. Daher sei an den betreffenden Stellen auf das Original verwiesen (vgl. Abschrift im Quellenanhang Nr. V.1).

Angaben über die Präsenz des Kaiserbildnisses erarbeitet werden<sup>387</sup>. Das Inventar bezeichnet für den zweiten Stock fünf Einzelporträts und ein Gruppenbildnis Josephs II.<sup>388</sup>. Es handelt sich hier im Einzelnen um das ganzfigurige Porträt im Riesensaal von Wenzel Pohl (Kat. Nr. 33)<sup>389</sup>, um ein Porträt (als Supraporte) im anschließenden Audienzzimmer<sup>390</sup>, das Reiterporträt Josephs II. im damals als „Rathszimmer“ benannten, heutigen Kapitelzimmer (Kat. Nr. 117)<sup>391</sup>, ein weiteres ganzfiguriges Porträt im anschließenden Raum „Kabinett“ (vermutl. Kat. Nr. 16)<sup>392</sup>, sowie ein „Brustbild“ Josephs II. im Schlafkabinett<sup>393</sup>. Außerdem war Joseph II. zusammen mit seinen beiden Ehefrauen und seiner Tochter in einem Gruppenbildnis dargestellt, das sich im sogenannten Spiegelzimmer befand (Kat. Nr. 103)<sup>394</sup>. Diese Hängung hat in ihren Grundzügen bis 1778 bestanden, als ein weiteres Inventar angelegt wurde<sup>395</sup>. Als einzige Veränderung der Hängung ist festzustellen, daß im Audienzzimmer die fünfte Tür, über der ein kleines Bildnis Josephs II. gehangen hatte, im Jahr 1778 nicht mehr existierte und daher auch das Porträt dieses Supraportenbereichs nicht mehr erwähnt wurde<sup>396</sup>. Vermutlich wird die hier dokumentierte Hängung mindestens bis 1780 bestanden haben, da erst anschließend die unverheiratete Schwester Josephs II., Maria Elisabeth, in die Innsbrucker Hofburg einzog und die Räume ihren Ansprüchen angepaßte<sup>397</sup>. Dem gesicherten Zustand von der Zeit zwischen 1773 und 1778 zufolge war in beinahe jedem Zimmer des oberen Stockwerks, das sowohl Bereiche der öffentlichen Repräsentation wie auch des privaten Gebrauchs beherbergte, ein Porträt von

---

<sup>387</sup> Zur Orientierung sei auf den Raumplan von Constantin J. Walter aus dem Jahr 1773 verwiesen (Quellenanhang Nr. V.2) (nach: HANZL-WACHTER 2004, S. 40 und 60 (Nr. 28 (Detail) und 46)).

<sup>388</sup> Inventar der Innsbrucker Hofburg von 1773 (Staatsarchiv Innsbruck, Sign.: A 2/7, fol. 49: „im 2ten Stock Portraits Gemälde“, vgl. Quellenanhang).

<sup>389</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 7823.

<sup>390</sup> Der Raum wird heute „Lothringerzimmer“ genannt. Im Inventar hat er die Nummer 25, im Raumplan die Nr. 69.

<sup>391</sup> Inventar: Nr. 23, Raumplan: Nr. 70.

<sup>392</sup> Wien, KHM (Depot der Innsbrucker Hofburg), Inv. Nr.: 8306. Der Raum hat im Inventar von 1773 die Nummer 22, im Raumplan die Nummer 71.

<sup>393</sup> Inventar: Nr. 18, Raumplan: Nr. 75.

<sup>394</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8357. (Inventar: Nr. 13, Raumplan: Nr. 78).

<sup>395</sup> Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (TRA) A 2/8.

<sup>396</sup> Vgl. auch ÖSTERR. KUNSTTOPOGRAPHIE 1986, S. 205, sowie Anm. 224 und 235.

<sup>397</sup> Vgl. HANZL-WACHTER 2004, S. 65 und S. 41 mit Raumplan nach der Umgestaltung S. 41, Abb. 29. – Die Neuordnung der Räume sah vor, daß weiterhin die Räume bis einschließlich dem Audienzzimmer (Raum Nr. 69) der öffentlichen Repräsentation dienten, während die anschließenden Räume ebenfalls in ihrer Funktion als private Gemächer erhalten blieben, aber neue Einzelfunktionen erhielten. So wurde z. B. das ehemalige Rathszimmer (Nr. 70) zu einem Tafelzimmer und das ehemalige Schlafzimmer (Nr. 75) in ein privates Audienzzimmer der Erzherzogin umgestaltet. Da jedoch kein Inventar erhalten ist, das die Hängung von Porträts nach der Umgestaltung dokumentiert, kann nicht festgestellt werden, ob die Hängung der Porträts beibehalten wurde. Dagegen ist bekannt, welche Möbel für Maria Elisabeth angefertigt wurden, bzw. welche – auf Geheiß des Bruders – aus dem existierenden Möbeldepot zu nehmen seien. (vgl. HANZL-WACHTER 2004, S. 66 mit Zitat der Anordnung Josephs II. (HHStA, OmeA SR, K 157, 20. Februar 1781)).

Joseph II. präsent<sup>398</sup>. Die Räume, die dem Bereich der öffentlichen Repräsentation zuzuordnen sind, der Riesensaal, das Audienz- sowie Kapitelzimmer, besaßen demnach erstens ein ganzfiguriges Porträt des Kaisers im Ornat des Stephansordens mit Insignien im Riesensaal. Zweitens war Joseph II. – zumindest bis 1778 – in Form des Supraportenporträts im Audienzzimmer präsent, wenn auch dieses Porträt nur minderwertiger Qualität gewesen sein kann und aufgrund seines Formats keine zeremonielle Rolle gespielt hat. Das anschließende Rathszimmer, enthielt das Reiterporträt des Kaisers. Die daran anschließenden Räume waren dem privaten Gebrauch zuzuordnen, so daß die Porträts, die sich hier befanden, keine direkte Repräsentationsfunktion gehabt haben können. Bei den Porträts, die hier gehangen haben, könnte es sich im Kabinett<sup>399</sup> um das derzeit im Bildermagazin der Innsbrucker Hofburg befindliche ganzfigurige Porträt Josephs II. gehandelt haben, das ihn vor freier Landschaft und einer Festungsanlage zeigt (Kat. Nr. 16)<sup>400</sup>. Das Bildnis, das im ehemaligen Schlafkabinett gehangen hat, ist vermutlich nicht mit dem Porträt identisch, daß Joseph II. als Pendant zu einem Porträt Maria Theresias (nach Ducreux) zeigt (Kat. Nr. 88), da das 1773 und 1778 im Schlafkabinett verzeichnete Porträt Josephs II. ersten als Brustbild und zweitens als einziges Porträt im Raum beschrieben wurde<sup>401</sup>.

Von allen Räumen des Kaiserappartements wird der Riesensaal die größte öffentliche Wirkung inne gehabt haben. Der Obersthofmeister Graf Khevenhüller-Metsch erwähnte in seinem Tagebuch aus dem Jahr 1765 eine Begebenheit, bei der bis hierher das Volk zugelassen war, das als Zuschauer bei der Tafel des Kaiserpaares teilnehmen wollte<sup>402</sup>. Nach der Ausschmückung des Riesensaals mit den Porträts der Familie der Habsburg-Lothringer erfuhr Joseph II. hier jedoch lediglich eine untergeordnete Rolle, da er das zentrale Porträt seines Vaters nur flankierte<sup>403</sup>. Das Porträt, das im Audienzzimmer gehangen haben muß, ist nicht eindeutig zuzuordnen. Die Innsbrucker Hofburg verfügte demnach zwar über eine Reihe von Porträts Josephs II. (nämlich beinahe in jedem Raum des

---

<sup>398</sup> Soweit diese Einteilung von öffentlich und privat vorzunehmen ist, begann der „private“ Bereich hinter dem als *Konferenz oder Rath Zimmer* bezeichneten Raum (Nr. 70) der Hofburg, der zwei Räume hinter dem Riesensaal liegt. (Vgl. HANZL-WACHTER 2004, S. 40-41 mit abgedrucktem Plan (Nr. 28 und 46), der den Zustand des Kaiserappartements zwischen im Jahr 1773 wiedergibt.

Eine erste deutliche räumliche Trennung zwischen Zeremonial- Wohnräumen erfolgte für den Wiener Hof erst unter Leopold II., der die Wiener Hofburg zu Repräsentationszwecken, jedoch den Amalienhof als Wohntrakt nutzte (HANZL-WACHTER 2004, S. 37/38.).

<sup>399</sup> Raum Nr. 22 / Nr. 71.

<sup>400</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8306.

<sup>401</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8031. Außerdem trägt es eine alte Inventarnummer aus Ambras (bei Innsbruck), so daß fraglich ist, wo es im 18. Jahrhundert gehangen hat. Neben den genannten Porträts befindet sich heute ein weiteres ganzfiguriges Gruppenbildnis im Bestand der Hofburg, das Joseph II. als Erzherzog zusammen mit seinen Brüdern zeigt (Kat. Nr. 6, KHM, Inv. Nr. 3463).

<sup>402</sup> Zitiert bei HANZL-WACHTER 2004.

<sup>403</sup> Vgl. auch die Diskussion im Katalog zu Kat. Nr. 33.

Kaiserappartements), jedoch wurde darauf verzichtet, sein Porträt in den Repräsentationsräumen an den vornehmsten Stellen zu inszenieren. Daher war Joseph II. im porträtbildnerischen Kontext als der Thronfolger, nicht aber als Kaiser präsent.

Für die Gestaltung, die das Kaiserappartement nach dem Einzug von Maria Elisabeth erhalten hat, ist eine Bemerkung Josephs II. von 1781 anlässlich der Umgestaltung von Interesse. Hier bemerkt er, daß der Baldachin nicht im Riesensaal sondern in Audienzzimmer aufgestellt werden sollte<sup>404</sup>. Damit wertete er den Audienzsaal auf und vermied, daß im Riesensaal eine allzu pompöse Installation der kaiserlichen Repräsentation erfolgen könnte. Wenn im Audienzzimmer dagegen der Baldachin aufgestellt wurde, so wird auch sein Porträt in diesem Zimmer unter dem Baldachin aufgehängt worden sein, um die übliche kaiserliche Repräsentationskulisse zu vervollständigen. Dies entsprach dem Kanon eines solchen Baldachinensembles, wie es anschaulich auf einem Kupferstich mit allegorischen Figuren dargestellt wurde (Kat. Nr. 262)<sup>405</sup>. Davor wurde normalerweise ein Thronessel aufgestellt, auf dem der Kaiser bzw. sein Vertreter saß<sup>406</sup>. Entsprechend der graphischen Darstellung wie auch in der Zeremonialliteratur erwähnt, wurde für ein solches Thron-Baldachin-Emsemble meistens ein Brustbild des Kaisers verwendet: „(...) Das Portrait des Souverains, welches zwischen dem Baldachin und Parade-Stuhl meistens in Form eines Brustbildes erhöht zu sehen, praesentiret die Person des Souverains, gleich als wäre selbige gegenwärtig. (Dannhero man auch selbigem im Sitzen nicht leicht den Rücken zuwendet, und niemand in das Zimmer, wo das Bildniß eines regierenden Potentaten befindlich, mit bedecktem Haupte (die Ambassadeurs ausgenommen) erscheinen darf, im Fall er nicht reprimandiret werden will.)“<sup>407</sup>.

Zu einem solchen Zwecke könnte eventuell jenes Brustbild verwendet worden sein, daß sich im Inventar von 1773 im Schlafkabinett des Kaiserpaars befunden hatte. Es ist aber auch denkbar, daß ein anderes Porträt diese Funktion übernommen hat: Aus dem Jahr 1781 und aus ihrem persönlichen Nachlaß stammt ein Porträt Maria Elisabeths von Giovanni Battista Lampi, zu dem ein – undatiertes und nicht signiertes – Pendantbildnis Kaiser Josephs II. gehört (Kat. Nr. 149)<sup>408</sup>. Es ist denkbar, daß diese beiden Porträts gleichzeitig anlässlich des

---

<sup>404</sup> Anweisung Josephs II. vom 20. Februar 1781 (HHStA, OmeA SR, K 157).

<sup>405</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 20.706 (521/1).

<sup>406</sup> Zur Verwendung des Thronbereichs: „Der Thronstuhl ist gleichsam dem Souverän alleine vorbehalten. Ausser der Audienz stehet er verkehret gegen die Mauer, damit diejenigen, welche solche Zimmer betrachten, nicht irgends aus Couriosität oder Insolentz sich darauf setzen, und diesen Sedem Sacrem profaniren.(...)“ (Gottfried Stieve, *Das Europäische Hofzeremoniell*, 1723, abgedruckt in POLLEROSS 1993, vgl. auch WINKLER 1993, S. 174 – 194).

<sup>407</sup> Fortsetzung des vorhergehenden Zitats (Anm. 406): Gottfried Stieve, *Das Europäische Hofzeremoniell*, 1723, abgedruckt in POLLEROSS 1993, vgl. auch WINKLER 1993, S. 174 – 194).

<sup>408</sup> ÖSTERR. TOPOGRAPHIE, Innsbrucker Hofbauten, Inv. Nr.: St 45/40 Nr. 12 (Inv. Nr. des Mobiliendepots: 060826). Beide Porträts befinden sich heute als Leihgabe in der Innsbrucker Hofburg und im Besitz des Innsbrucker Damenstiftes.

Einzugs Maria Elisabeths in Innsbruck angefertigt wurden und das Porträt Josephs II. – nach der Umgestaltung 1780 – als Repräsentationsporträt im Audienzzimmer aufgehängt war. Dieses Porträt bot im Gegensatz zu dem früher erwähnten Brustbild Josephs II. den Vorteil, daß es einem aktuelleren Porträtstand des Kaisers entsprochen haben muß als das Porträt, das bereits 1773 existiert hatte. Da beide Pendantporträts aus dem Nachlaß der Erzherzogin und Äbtissin stammen, ist zudem zu folgern, daß sie zu ihrem persönlichen Besitz zählten und daher vermutlich auch persönlich angeschafft worden waren. Das weist daraufhin, daß ein Repräsentationsporträt Josephs II. in einer Residenz nicht aus der Staatsschatulle oder aus seiner Kasse bezahlt, sondern von seiner Schwester finanziert wurde.

Während, wie oben gezeigt wurde, die Porträts Josephs II. in den offiziellen Räumen der Innsbrucker Hofburg nur eine untergeordnete Rolle einnahmen, soll nun auf die Funktion eingegangen werden, die das Reiterporträt Josephs II. im sog. Rathszimmer erfüllte (Kat. Nr. 117). Es wird zu untersuchen sein, welche Aussage durch die gesamte Porträtausstattung getroffen wurde und welche Rolle dem Kaiserbildnis in dem Raumgefüge zukam. Innerhalb des Raums befindet sich das Reiterporträt an der Fensterwand, zwischen zwei Fensteröffnungen. Auf den anderen drei Wänden befinden sich großformatige Historienbilder und kleinformatige Porträts und Supraporten. Das Reiterporträt an der Ostwand wird von kleineren Porträts flankiert, die sich in den Ecken des Fensterseite befinden. Alle diese Porträts im Raum, die in Halbfigur andere Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, sind in ihrer Größe dem Reiterbildnis untergeordnet und in ihrer Ausrichtung auf das Reiterbildnis bezogen. So flankieren das Reiterbildnis in der oberen Wandzone Porträts der beiden Eltern Josephs II., links Franz Stephan und rechts Maria Theresia. Darunter befinden sich die Porträts von zwei seiner Schwestern, Carolina links und Josepha (gest. 1767) rechts. Dieses „Kleeblatt“ wird erneut umklammert von zwei Pendantpaaren, welche – über Eck zur Fensterwand – auf den angrenzenden Wänden positioniert sind: Rechts außen oben ist ein Porträt Leopolds von Toskana plaziert, welches mit dem Porträt seiner Ehefrau, Maria Ludovica (Maria Luisa), links außen oben korrespondiert. Unter diesen befinden sich die Porträts von Amalia rechts und ihrem Ehemann Ferdinand von Parma links. Auf diese Weise sind ganz rechts außen weitere leibliche Geschwister Josephs II. und links außen die dazugehörenden Schwäger Josephs II. plaziert. Diese gesamte Anordnung der Wand enthält jedoch weitere Hinweise. So ist bemerkenswert, daß die beiden Schwestern Carolina und Josepha, die zu dieser Zeit bereits verstorben war, einander zugeordnet werden. Die einzige Verbindung dieser beiden Schwestern ist, daß beide für eine Heirat mit Ferdinand von Neapel bestimmt waren. Josepha jedoch starb an den Blattern bevor die Ehe geschlossen werden konnte, so daß ihre jüngere Schwester, Carolina, dem Königreich von Neapel versprochen wurde. Diese Hochzeit fand im Jahr 1768 statt. Somit war Carolina im Jahr 1773 bereits verheiratet und hätte eigentlich zusammen mit ihrem

Ehepartner dargestellt werden müssen – wie die anderen beiden Geschwister, Leopold und Amalia. Die gewählte Hängung ist also nur so zu deuten, daß der verstorbenen Josepha (der Liebblingsschwester Josephs II.) bildlich ein ihr gebührender Platz zugestanden werden sollte. Es scheint denkbar, daß die Porträts der Fensterseite im Kapitelzimmer die Heiratspolitik Maria Theresias verdeutlichen, und zwar namentlich diejenige mit dem italienischen Raum.

Die weiteren Wände des Raums sind, wie erwähnt, mit großformatigen Historienbildern bekleidet, die zwischen 1772 und 1774 von Johann Franz Greipel gemalt wurden<sup>409</sup>: An der Südwand befindet sich die Darstellung des Kirchenfestes zur Einsetzung des Hl. Stephansordens, welches 1764 stattfand. Die Westwand zeigt die Darstellung eines Festes zur Feier des Ordens vom Goldenen Vlies, wie es sich – der Beschriftung zufolge – zu Lebzeiten Franz Stephans zugetragen haben soll. Anschließend an dieses Gemälde ist der verbleibende Platz der Wand mit einer weiteren Porträtachse ausgestattet, die oben ein Porträt Josephs I. als Knabe und darunter ein Porträt der älteren Schwester Josephs II., Elisabeth, zeigt<sup>410</sup>. Die anschließende Nordwand ist mit einer großformatigen Darstellung des Conclave des Deutschen Ordens von 1770 geschmückt, welches die Ernennung Maximilians zum Coadjutor veranlaßte<sup>411</sup>.

Das Grundkonzept des Raumes ist offenkundig: Die drei Innenwände des Raumes stellen jeweils Handlungen der Orden dar, die mit dem Kaiserhaus in Verbindung stehen. Im Uhrzeigersinn sind sie chronologisch geordnet, da das Fest des Stephansordens 1764 datiert, die Darstellung des Vlies-Ordens-Festes noch vor dem Tod Franz Stephans im Jahr 1765 stattgefunden haben muß und die Ernennung Maximilians 1770 erfolgte. Innerhalb dieser Reihe ist eine Betonung der Person Franz Stephans zu erkennen, da auf der Südwand der mit seinem Namen verbundene Orden gewürdigt wird und in der Inschrift des Gemäldes zum Vlies-Orden extra daraufhingewiesen wird, daß die Szene exemplarisch für ein Fest stehe, welches zu seinen Lebzeiten stattgefunden hatte<sup>412</sup>. Diese Betonung

<sup>409</sup> ÖSTERR. KUNSTTOPOGRAPHIE 1986, S. 147.

<sup>410</sup> Diese Zusammenstellung ist auf den ersten Blick nicht ganz verständlich, so daß nur einzelne Zusammenhänge hier angedeutet werden können. Die Präsenz Josephs I. als Knabe ist möglicherweise durch die Namensgleichheit mit dem regierenden Kaiser zu erklären. (Dies ist naheliegend, auch wenn der eigentliche Namenspatron Josephs II. nicht sein Großonkel, sondern der Hl. Joseph ist, den Maria Theresia vor der Geburt des Sohnes um Hilfe anrief.) Die Präsenz der älteren Schwester Josephs II., Elisabeth, ist dadurch zu erklären, daß sie eine enge Beziehung zu Innsbruck hatte, da sie dort im Damenstift ihren Lebensabend verbrachte. Da generell nicht alle Kinder Maria Theresias dargestellt sind, ist ihre Anwesenheit nur über die Beziehung zu Innsbruck zu erklären.

<sup>411</sup> Die verbleibenden Flächen über den Türachsen sind oben mit weiteren Porträts geschmückt, deren Darstellungen noch nicht gänzlich geklärt wurde. Sie zeigen auf der Südwand Prinzessin Anna Charlotte von Lothringen (1714-1773), auf der Westwand Benedikt Moritz Herzog von Chablais (1741-1801) und auf der Nordwand Königin Elisabeth Theresia von Sardinien (1711-1741).

<sup>412</sup> Die Inschrift lautet wie folgt: „Gewöhnliches Toison-Fest, wie es sich in den Zeiten Francisci I. Röm. Kayser. Josephi II. Römischen König, und Erzherzog Leopold. in Wien in der Kayserl. Burg in der Grosen Anticammera am Titularfest des Ordens Pflöge gehalten zu werden. (...)“ (sic!, zitiert nach ÖSTERR. KUNSTTOPOGRAPHIE 1986, S. 148)

und Würdigung Kaiser Franz' I. ist durchaus sinnfällig, da Maria Theresia die Innsbrucker Hofburg so ausstatten wollte, daß sie an ihren Ehemann erinnerte, der dort 1765 verstorben war. In diesem Zusammenhang ist demnach auch die Gewichtung der Gemälde des Kapitelszimmers zu verstehen. Dennoch fehlt dem Raum der Charakter eines eigentlichen Erinnerungsraums an den verstorbenen Kaiser. Dies ist zum großen Teil dadurch bedingt, daß die raumbeherrschende Wand mit dem Reiterporträt Josephs II. geschmückt wurde. Dadurch, daß der Blickpunkt des Kaisers über denjenigen der anderen Dargestellten liegt und er als einziger beritten dargestellt ist, wird er über die übrigen Geschehnisse, die im Raum dargestellt sind, quasi erhöht. Die Tatsache, daß das Reiterporträt Josephs II. im zweiten Raum nach dem Riesensaal diesen dominanten Platz fand, relativiert den oben skizzierten Zustand, daß sich in den zuvor genannten Räumen keine repräsentativ gehängten Porträts des Kaisers befanden.

Dennoch ist als Gesamtergebnis der Untersuchung des Porträtbestands der Innsbrucker Hofburg festzustellen, daß Joseph II. nicht mehr in die einmal gefundene Ausstattung, die unter Maria Theresia erfolgt war, eingegriffen hat und sich daher mit einer bildkünstlerischen Darstellung als jugendlicher Thronfolger zufrieden gab.

## B. Kaiserporträts in Wiener Palais (Beispiel der Grafen Harrach)

Die Tatsache, daß die Stadt Wien Hauptresidenzstadt des Kaisers war, hatte zur Folge, daß die führenden Adelsgeschlechter ihre Nähe zum Kaiser durch Palaisbauten in der Nähe der Hofburg signalisieren wollten. Trotz der engen Anbindung an das Phänomen des „Hofes“, stellt jedoch der Hochadel in Wien ein Netzwerk dar, daß auch abgegrenzt vom Kaiserhaus zu betrachten ist, zumal wenn es sich um Belange handelt, die privates Territorium in Form der eigenen Palais betreffen. Losgelöst vom direkten Einflußbereich des Kaiserhauses – wenn auch unter den Augen des Kaisers – entstand für die Verwendung des Kaiserbildnisses eine hofnahe und dennoch autarke Plattform. Es soll daher gezeigt werden, inwiefern Kaiserporträts Josephs II. in einem Adelspalais plaziert waren und welche Publikumswirksamkeit sie erhalten konnten<sup>413</sup>.

Anhand der Palais einer Familie soll hier dieses Phänomen stellvertretend behandelt werden. Nach der Durchsicht der zeitgenössischen Quellen haben sich die Palais der Grafen Harrach als günstiges Beispiel erwiesen, da sich hier im Unterschied zu anderen Häusern erstens ausreichendes Quellenmaterial zur Ausstattung und Hängung der Palais erhalten hat<sup>414</sup>. Zweitens existieren Quellen, die über das Anschaffungsprozedere eines Porträts Josephs II. in der Sammlung Auskunft geben und hier erstmals ausgewertet werden sollen<sup>415</sup>.

### 1. Der Erwerb eines Porträts Josephs II. unter Ernst Guido Graf Harrach

Die Familie der Grafen Harrach besaß seit 1600 auf der Freyung in Wien das auch heute noch als Palais Harrach bekannte Palais<sup>416</sup>. Dieses Majoratsgebäude der Familie geriet aufgrund der verschiedenen Ämter, die Familienmitglieder innehatten, wiederholt in den Fokus der Öffentlichkeit. Da Alois Thomas Raimund Graf Harrach in der ersten Jahrhunderthälfte mit dem Amt des Vizekönigs von Neapel betraut worden war<sup>417</sup>, war das Palais auch noch im Jahr 1767 Residenz des neapolitanischen Botschafters, als dieser sich anlässlich

---

<sup>413</sup> Reiseberichte belegen, daß die Ausstattung der Palais rezipiert wurde. In der Reisebeschreibung des Abbé de Feller wird z.B. das Palais Liechtenstein in der Rossau im Jahr 1767 beschrieben, wie auch das Kaiserliche Arsenal, wo er Porträtbüsten des Kaiserpaares, Maria Theresias und Franz Stephans, sowie des Prinzen Liechtenstein erwähnt (FELLER 1823).

<sup>414</sup> Zur Einschätzung der im Vergleich mit anderen Familienarchiven in Wien günstigen Quellenlage vgl. RONZONI 1995, S. 52. Das im Depot des Österreichischen Staatsarchiv gelagerte Material harret jedoch noch einer ausführlichen Bearbeitung, die bereits Ronzoni (RONZONI 1995, S. 60) als Desiderat erwähnt hat.

<sup>415</sup> Wien, ÖStA, FA Harrach, Familiensachen, Kt. 202, Korr. von Ernst Guido Graf Harrach).

<sup>416</sup> Für die jüngste Literatur zum Palais Harrach verweise ich auf die Publikation anlässlich der Revitalisierung des Gebäudes: PALAIS HARRACH 1995, der ich die Daten zur Geschichte des Hauses entnommen habe. – Das Palais wurde, da es der Sitz des Familienoberhaupts (des Majoratsherrn) war, Majoratshaus genannt.

<sup>417</sup> Alois Thomas Raimund Harrach (1669 – 1742) trat sein Amt, das begehrteste innerhalb der Monarchie, 1728 an (BENEDIKT 1960, S. 13).

der bevorstehenden Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit Ferdinand IV., König beider Sizilien, in Wien aufhielt<sup>418</sup>.

Ein Großteil der Regierungszeit Josephs II. überdeckt sich mit der Lebenszeit Ernst Guido Graf Harrachs (1723 – 1783), der zwischen 1745 und 1783 die Stellung des Familienoberhaupts innehatte<sup>419</sup>. Da er bis 1762 das Palais auf der Freyung an seinen Onkel, Ferdinand Bonaventura vermietet hatte, der seit 1750 Präsident des Reichshofsrats und später bis zu seinem Tod im Jahr 1778 Mitglied der Staatskonferenz war, und er selbst sich um die Verwaltung seiner Güter außerhalb Wiens kümmerte, trat Ernst Guido Harrach erst 1762 aktiv in Wien auf<sup>420</sup>.

Anlässlich seines Todes wurde im Jahr 1783 ein Inventar des Palais' an der Freyung, des Gartenpalais im dritten Wiener Bezirk wie auch des Schlosses in Bruck an der Leitha erstellt<sup>421</sup>. Unter allen in diesem Inventar aufgeführten Werken befinden sich drei Porträts Josephs II. (vgl. Quellenanhang V.4). Das eine ist ein Porträt, das Dominik Kindermann nach der Vorlage von Pompeo Batoni gemalt hat (Kat. Nr. 49)<sup>422</sup>. Des weiteren werden zwei Porträts aufgeführt, die jeweils als „Joseph II. und Leopold“ bezeichnet werden, jedoch heute nicht mehr existieren. Ein weiteres Porträt Josephs II., von Joseph Hickel (Kat. Nr. 81), tritt mit dieser Benennung nachweislich erst in einem Inventar nach 1829 auf<sup>423</sup>.

Das Porträt Josephs II. von Kindermann (Kat. Nr. 49) zeigt ihn in Halbfigurenformat als Feldherr vor einem Feldlager. Zwar ist in roter Farbe der Name „Erzherzog Karl Joseph“ auf dem Porträt verzeichnet, aber die Übereinstimmung mit dem von Batoni geschaffenen Porträttypus Josephs II. ist so eindeutig, daß es sich bei der Bezeichnung um einen Irrtum gehandelt haben muß<sup>424</sup>. Die Briefe des zuständigen Kunstagenten in Rom, des Abtes Giuseppe Dionigio Crivelli<sup>425</sup>, aus dem Jahr 1770 belegen, daß dort ein Porträt Josephs II.

<sup>418</sup> RIZZI 1995, S. 29. Zu diesem Anlaß veranstaltete der Botschafter im Palais Harrach ein vielbeachtetes Fest, für das der gesamte Hof soweit aufgestockt wurde, daß ein einheitlicher Tanzboden auf der Höhe des ersten Stocks entstand und den gesamten Hof überspannte.

<sup>419</sup> RONZONI 1995, S. 52.

<sup>420</sup> Vgl. Anm. 419.

<sup>421</sup> ÖStA, Familienarchiv Harrach, Kt. 775, Umschlag Gemälde „Beschreibung des zum Grfl. Harrachschen Majorat gehörenden Mahlereyen, wie solche in dem gerichtlichen Inventarium über die Verlassenschaft nach Wail. Herrn Ernst Guido Grafen von Harrach enthalten sind“. Das Inventar ist nicht datiert, jedoch muß es kurz nach dem Tod Ernst Guidos (23. März 1783) erstellt worden sein. (Vgl. auch Nennung dieses Inventars bei RONZONI 1995, S. 62.)

<sup>422</sup> ÖStA, Familienarchiv Harrach, Familiensachen, Kt. 202. Die Briefe Crivellis werden im Anhang abgedruckt (Quellenanhang Nr. V.3).

<sup>423</sup> Vgl. Konkordanz der Inventare im Quellenanhang Nr. V.4.

<sup>424</sup> Diese falsche Bezeichnung ist bereits in dem Inventar von 1783 enthalten, also noch zu Lebzeiten Josephs II. Das Inventar weist ebenfalls die Bildnummer „Pf. 12“ auf. – Erzherzog Karl Joseph war der zweite und bereits 1761 verstorbene Sohn Maria Theresias. (Vgl. HAWLIK-VAN DE WATER 1987, S. 194.)

<sup>425</sup> Der Geistliche Giuseppe Dionigio Crivelli aus Trient arbeitete seit den 1720er Jahren als Kunstagent für die Harrachs. (Vgl. zur Person Crivellis: FERRARI 1998, S. 445-488, aber auch ROETTGEN 2003, S. 472). – Die Korrespondenz mit Crivelli ist ab 1750 besonders dicht, als er

für Harrach nach einer Vorlage von Batoni kopiert wurde<sup>426</sup>. Als Maler der Kopie wird Dominik Kindermann (1739–1817) genannt, der sich mit einem Stipendium der Harrachs in Rom aufhielt und weitere Kopieraufträge für Ernst Guido Harrach ausführte<sup>427</sup>. Die Vorlage, die er verwendete, wird ebenfalls von Crivelli eindeutig dokumentiert, indem er erwähnt, daß er jene Version kopierte, die Batoni für den Erzbischof von Salzburg gemalt habe und die sich für eine Zeitlang im Palast des Abtes befunden haben muß<sup>428</sup>. Da Crivelli erst im Nachhinein Harrach über die Entstehung des Porträts aufklärt, kann es sich hier nicht um einen dezidierten Auftrag von Harrach gehandelt zu haben. Vielmehr scheint das Porträt zusätzlich entstanden zu sein, da das Budget, das für eine Reihe von Kopien veranschlagt worden war, noch nicht ausgeschöpft war<sup>429</sup>. Kindermann stellte Crivelli keine Rechnung, sondern fertigte die Kopie auf eigene Kosten an, wenn auch Crivelli ihm während der Arbeit die Mahlzeiten spendierte<sup>430</sup>. Im Fall dieses Porträts Josephs II. arrangierte Crivelli auch den Versand des fertigen Bildnisses<sup>431</sup> und nutzte dafür das offenbar gut funktionierende Netzwerk der römischen Diplomatenkreise<sup>432</sup>.

Aus den Quellen wird ersichtlich, daß Kindermann neben anderen Aufträgen und trotz Auftragsdichte<sup>433</sup> das Porträt des Kaisers auf eigene Verantwortung kopierte. Dies ist als Hinweis auf die Bekanntheit des Porträts von Batoni wie auch auf die Stellung des Sujets zu verstehen: Erstens muß das Porträt

Gemäldekäufe u.a. bei Pompeo Batoni und Joseph Vernet tätigte (ÖStA, FA Harrach, Korr. Ernst G. Harrach, Kt. 202, fol. 2).

<sup>426</sup> Wien, ÖStA, FA Harrach, Familiensachen, Kt. 202, Brief vom 13. Januar 1770 von Crivelli an Harrach (fol. 43R), vgl. Abdruck im Quellenanhang Nr. V.3.

<sup>427</sup> THIEME-BECKER 1992, Bd. 20, S. 318. Der sich noch in der Ausbildung befindliche Kindermann, der zwischen 1768 und 1775 in Rom war, ist seit 1770 als Schüler von Mengs in der Accademia del Nudo nachzuweisen (vgl. ROETTGEN 2003, S. 413 sowie NOACK 1907, S. 100). Bedauerlicherweise ist das Werk Kindermanns noch nicht ausführlich bearbeitet worden, wenn auch die Qualität dieses Porträts beachtlich ist.

<sup>428</sup> Vgl. Abdruck des Briefs vom 13. Januar 1770 mit Übersetzung im Quellenanhang Nr. V.3 (Wien, ÖStA, FA Harrach, Familiensachen, Kt. 202, Brief von Crivelli an Harrach (fol. 43R)).

<sup>429</sup> vgl. Abdruck des Briefs im Quellenanhang Nr. V. 3.

<sup>430</sup> Vgl. Zitat im Quellenanhang Nr. V.3. – Da Crivelli das Porträt als Geschenk präsentiert hatte (vgl. oben), muß es sich bei der Zahlung, die Crivelli im Jahr 1771 erhielt, um die Verrechnung eines anderen Auftrags gehandelt haben (vgl. Rechnungseintrag für Februar 1771 an „Abbate Crivelli maler Rom: 53 Gulden 19 ½ Kreuzer“ (ÖStA, FA Harrach, Nr. 848a, fol. 15).

<sup>431</sup> Wien, ÖStA, FA Harrach, Familiensachen, Kt. 202, Brief vom 30. Mai 1770 von Crivelli an Harrach (fol. 44 R und V), vgl. Abdruck des Originaltextes mit Übersetzung im Quellenanhang.

<sup>432</sup> Der kaiserliche Botschafter in Rom, Baron Saint Odile, hatte ihm angeboten, daß er das Porträt für Harrach zusammen mit einem Porträt schicken könne, das Kindermann für den Großherzog von Toskana kopierte und welches nach Florenz geschickt werden sollte. Der hier dokumentierte Vorgang beleuchtet das Netzwerk, das in Rom existiert haben muß. So wurde die Vorlage, die für den Erzbischof bestimmt war, offenbar im Palais Crivellis, dem Palazzo de Angelis (vgl. Roettgen 2003, S. 472), „zwischenlagert“. Außerdem muß Kindermann von den verschiedenen Auftraggebern oder von Batoni als dem ursprünglichen Künstler weiterempfohlen worden sein, da Kindermann auch in der Villa Medici einem Kopierauftrag nachging, indem er dort ein Einzelporträt des Großherzogs von Toskana nach der Vorlage der Doppelporträtkopie, die von Maria Theresia bestellt worden war, kopierte.

<sup>433</sup> vgl. Brief vom 29. Dezember, in dem auf die Zeitknappheit des Malers hingewiesen wird.

von Batoni so viel Anerkennung in der Öffentlichkeit erhalten haben, daß es außer Frage stand, daß sich Harrach über seine Qualität freuen würde. Zweitens scheint Kindermann davon ausgegangen zu sein, daß Harrach ein Porträt des Kaisers in jedem Falle verwenden könne.

Zum persönlichen Verhältnis Ernst Guidos zu Joseph II. ist nichts bekannt. Von dem bereits genannten Onkel von Ernst Guido, Ferdinand Bonaventura II., der das Amt des Reichshofpräsidenten ausübte und 1778 starb, weiß man, daß es wegen der unterschiedlichen Temperamente der beiden Männer zu Meinungsverschiedenheiten gekommen zu sein scheint<sup>434</sup>. Dagegen gehörte ein anderer Vertreter der Familie, Kardinal Franz Herzan von Harrach, der die Funktion eines kaiserlichen Gesandten in Rom ausübte, zu denjenigen wenigen Klerikern, die sich hinter die Reformen Josephs II. stellte<sup>435</sup>.

Die Tatsache, daß das Porträt bald nach seiner Entstehung mit einer falschen Bezeichnung versehen wurde, läßt vermuten, daß es innerhalb des Hauses keine gebührende Stellung innegehabt haben kann, da sonst die Identität der dargestellten Person nicht in Frage gestanden hätte.

## 2. Die Ausstattung der einzelnen Besitzungen mit dem Kaiserbildnis

Es ist nun zu untersuchen, an welchen Stellen die Kaiserporträts jeweils gehängt waren. In dem Inventar von 1783 sind drei Porträts Josephs II. verzeichnet, wobei diese Porträts auf drei verschiedene Gebäude, auf das Majoratsgebäude auf der Freyung, das Majoratsgartengebäude in der Ungargasse sowie Schloß Bruck an der Leitha verteilt sind<sup>436</sup>. Aufgrund der Inventarnummer eindeutig zu identifizieren ist jenes Porträt, das von Dominik Kindermann stammt (Kat. Nr. 49) und die Nummer Pf 12 wie auch die falsche Bezeichnung „Erzherzog Karl Joseph“ trägt. Im Jahr 1783 hing es im Schloß in Bruck an der Leitha, und zwar im „Garten Saletel“ im Erdgeschoß<sup>437</sup>. Da es schon damals unter der falschen Bezeichnung inventarisiert wurde, ist dieses Porträt nur mit Einschränkung zu den Porträts Josephs II. zu rechnen, da es keine offizielle Repräsentationsfunktion eingenommen haben kann. In einem Inventar, das nach

---

<sup>434</sup> GÖBL 2001, S. 17 zufolge soll er „durch seine Bedächtigkeit und Ruhe in Gegensatz zum impulsiven Tatendrang Kaiser Josephs II.“ geraten sein (Verweis auf: GSCHLISSER 1942, S. 449).

<sup>435</sup> vgl. GUTKAS 1989, S. 320.

<sup>436</sup> Vgl. Konkordanz der Inventare im Quellenanhang Nr. V.4. – Das Palais in der Ungargasse, dessen Grund seit 1727 in Besitz der Familie war, wurde zwischen 1727 und 1735 mit zwei Ehrenhöfen und einem prächtigen Garten mit Lustgebäuden gebaut. 1791 wurde es an Leopold II. verkauft (CZEIKE 1997, Bd. 3, S. 61). (Weitere Lit.: GRIMSCHITZ, S. 117ff.; HAIDER 1984, 90ff.).

<sup>437</sup> Der exakte Raum ist nicht dem Gesamtinventar von 1783 zu entnehmen, sondern einem Inventarauszug, der sich nur auf das Schloß in Bruck bezieht. Das Garten Saletel, das sich im Erdgeschoß befunden haben muß, folgt auf ein als „Zimmer Nr. 11 neben dem Billard“ bezeichneten Raum. Nach dem Garten Saletel folgen zwei Gastzimmer (Nr. 13 und 14). (ÖStA, Familienarchiv Harrach, Auszug aus dem Inventar von 1783, die in Bruck befindlichen Gemälde betreffend, fol. 1)

1827 entstanden sein muß, wurde vermerkt, daß das Porträt von Kindermann zusammen mit drei anderen Porträts von Bruck in das Majoratshaus auf der Freyung transportiert worden sei und dort im Rauchsalon ihre Aufhängung gefunden habe, so daß es wenigstens zu jenem Zeitpunkt eine repräsentative Aufhängung erfahren hat<sup>438</sup>.

Neben diesem Porträt wird ein Porträt erwähnt, das sich 1783 im Palais auf der Freyung, und zwar dort in der „Mobilienkammer“, befunden hat<sup>439</sup>. Diesem Inventar zufolge wurde es als „nach Batoni“ geführt und zudem mit der Bezeichnung „Joseph und Leopold“ versehen<sup>440</sup>. Als drittes Porträt Josephs II. wird ein Porträt im sog. Majoratsgartenhaus in der Ungarngasse erwähnt, bei dem erneut die Bezeichnung „Joseph und Leopold“ festgehalten wurde und das bereits im Inventar von 1829 als abgängig bezeichnet wird<sup>441</sup>.

Während diese bisher genannten Angaben dem Inventar von 1783 entnommen wurden, existiert ein weiteres Inventar, das zu Lebzeiten Josephs II. entstanden ist und das Schloß Rohrau behandelt. Dieses Inventar von 1788 enthält jedoch keine Aussagen, die detailliert genug wären, um sichere Aussagen treffen zu können<sup>442</sup>. Erst für das Jahr 1796 ist in Rohrau ein Porträt Josephs II. in der Bibliothek belegt<sup>443</sup>. Da dieses Inventar ebenfalls summarisch angelegt ist und trotzdem das Porträt Josephs II. in der Bibliothek verzeichnet, ist davon auszugehen, daß dieses Porträt erst nach 1788 dorthin gekommen ist, da es sonst bereits 1788 erwähnt worden sein müßte<sup>444</sup>.

---

<sup>438</sup> Inventar ohne Datum, welches aufgrund einer Bezugnahme auf ein Inventar von 1827 nach diesem Jahr entstanden sein muß. (ÖStA, FA Harrach, Kt. 775, fol. 1-19. Die Porträts sind auf fol. 19V erwähnt). Bei diesen anderen Porträts, die stets zusammen mit dem Kindermann-Porträt als Gruppe verzeichnet wurden, handelt es sich um ein Bildnis des „Herzogs von Pugnalo“, des „Grafen von Rosenstein“, des „Graf von Colloredo“ und des „Erzherzog Leopold Bischoffs von Basan“.

<sup>439</sup> ÖStA, FA Harrach, Kt. 775, Inventar von 1783, fol. 5R.

<sup>440</sup> ÖStA, FA Harrach, Kt. 775, Inventar von 1829, fol. 15V u 16R. Erstaunlicherweise wird diese Bezeichnung, die auf eine Kopie nach dem Doppelporträt hingedeutet hätte, in einem späteren Inventar von 1829 revidiert. Aus diesem Inventar geht hervor, daß das Porträt „Joseph und Leopold“ nun als „Kaiser Joseph“ bezeichnet wurde. Ebenfalls wurde nun Hickel als Künstler vermerkt. Die am Rande vermerkten Inventarnummern stimmen jedoch mit den anderen Verzeichnissen überein. Die „Umbenennung“ deutet daher eher auf ein Mißverständnis hin.

<sup>441</sup> a.a.O., fol. 10R. Dieses Porträt trägt die (alte) Inventarnummer 562. Es wird mit einem Wert von 34 Kreuzern veranschlagt (fol. 25V und 26R).

<sup>442</sup> ÖStA, FA Harrach, Geschäftsbücher Nr. 1601, „Schloß- und Wirtschaftsinventarium bey der Hochgräflichen Herrschaft Rohrau 1788“, ohne Folierung. Es enthält nur Hinweise über die Anzahl von Porträts, die sich in dem jeweiligen Raum befinden, und nennt nur in Einzelfällen den Dargestellten, wie z.B. bei dem Porträt eines Papstes in der Bibliothek.

<sup>443</sup> ÖStA, Familienarchiv Harrach, Geschäftsbücher Nr. 906, Inventar, das am 16. Dezember 1796 in Rohrau abgezeichnet wurde, ohne Folierung.

<sup>444</sup> Das Inventar von 1796 verzeichnet in der „Bibliotheque“ ein Porträt Josephs II., das neben den Porträts seiner Eltern, seiner Schwester, Marie Antoinette als Königin von Frankreich und einem Porträt Papst' Pius hing. Das Inventar von 1788 dagegen hatte das Porträt des Papstes („päpstliches Portraite“) nebst einem „gräfliche(n) Familienportraite“ in der Bibliothek verzeichnet.

Dem ersten Anschein nach ließe sich konstatieren, daß in beinahe jedem Anwesen der Familie Harrach zu Lebzeiten Josephs II. ein Porträt von ihm vorhanden gewesen ist. Diese Bilanz ist jedoch zu relativieren, da das Porträt in Bruck nicht als Porträt Josephs II. benannt war, sondern die Bezeichnung „Erzherzog Karl Joseph“ trug. Außerdem kann dem Porträt, das im Majoratshaus auf der Freyung verzeichnet ist, keine repräsentative Stellung zugekommen sein, da die Bezeichnung der „Mobilienkammer“, in der es dokumentiert ist, eher auf einen Vorratsraum hindeutet. Dieser Raum war hinter der „sogenannten Sattelkammer“ angesiedelt, so daß deutlich wird, daß bereits der vorhergehende Raum keinen repräsentativen Charakter mehr gehabt haben kann<sup>445</sup>. Der relativ geringe Wert von 8 Gulden, der für das Porträt nach Batoni ausgewiesen wurde, deutet zudem an, daß es sich bei diesem Porträt nur um eine minderwertige Kopie gehandelt haben kann<sup>446</sup>. Das letzte Porträt Josephs II., das im Inventar von 1783 erwähnt wird, ist jenes Porträt, das erneut mit „Joseph und Leopold“ bezeichnet wird und sich in der Bibliothek des Majoratgartengebäudes in der Ungargasse befunden haben soll<sup>447</sup>. Der für dieses Werk verzeichnete äußerst geringe Wert von 34 Kreuzern legt nun nahe, daß es sich entweder um eine sehr schlechte bzw. minderwertige Arbeit oder einen Kupferstich gehandelt haben muß und vielleicht aus diesem Grunde bereits vor 1829 wieder abgestoßen wurde<sup>448</sup>.

Demnach ist zu konstatieren, daß zumindest zu Lebzeiten Ernst Guido Harrachs und vermutlich auch zu Lebzeiten des sieben Jahre später verstorbenen Josephs II. das kaiserliche Bildnis keinen repräsentativen Platz in den Anwesen der Familie Harrach gehabt hat. Bemerkenswerterweise änderte sich dies erst um die Wende zum 19. Jahrhundert, wenn in dem Rohrauer Inventar von 1796 ein Porträt Kaiser Josephs II. neben den Porträts Maria Theresias und Franz I. auftaucht und in einem Kurzinventar von ca. 1800 ein Porträt Josephs II. in der „Kanzley“ des Majoratshauses auf der Freyung erwähnt wird (vgl. Quellenanhang Nr. V.4). Außerdem wurde in einem Inventar, das nach 1827 entstanden sein muß, dokumentiert, daß das Porträt des „Erzherzogs Karl Joseph“ bereits in den

---

<sup>445</sup> In der sogenannten „Mobilienkammer“ sind zwar relativ viele Gemälde verzeichnet, jedoch wird nicht deutlich, ob sie gehängt waren oder vielmehr dort nur verwahrt wurden. Außer dem Porträt nach Batoni befand sich dort u.a. auch ein Porträt der „Kaiserin Elisabeth Original von Liotard“ (für) 60 Gulden sowie die Porträts der Kaiserin „Theresia“ mit den Porträts des alten und des jungen Königspaares von Sardinien (zusammen 20 Gulden) und vier „Porträtstück“ von Meytens (24 Gulden) (fol. 5R).

<sup>446</sup> Die Möglichkeit, daß es sich um einen Kupferstich gehandelt haben könnte, fällt aus, da ersten die Kupferstiche gesondert inventarisiert wurden (ab fo. 5R) und sie zweitens mit noch geringeren Werten verbucht wurden. (Als Vergleich seien genannt: 20 Blätter der „antiquità Romane da Templi della republica e di primi Imperatori 25 Stück“ werden mit 6 Gulden verzeichnet (fol. 5V).

<sup>447</sup> fol. 10R. Als alte Inv.-Nr. wird 562 genannt. Ebenfalls dort ist ein Porträt von Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Franz (für 1 Gulden) verzeichnet. (fol. 9V).

<sup>448</sup> Für das Gartengebäude wurden die Kupferstiche nicht gesondert verzeichnet. Dieses Porträt wurde im Inventar von 1829 als „abgängig“ erwähnt (ÖStA, Familienarchiv Harrach, Inventar von 1829, fol. 25V und 26R).

Rauchsalon auf der Freyung überführt worden war<sup>449</sup>. Zudem werden in dem nach 1829 entstandenen Inventarbüchlein zwei Porträts Josephs II. erwähnt, für die Hickel als Künstler genannt wird<sup>450</sup>. Offenbar scheint demnach das Bildnis Josephs II. erst posthum und unter einem späteren Majoratsherrn der Familie Harrach zu Ehren gekommen zu sein.

Die fehlende Präsenz seines Bildnisses zu Lebzeiten ist umso auffälliger, da gleichzeitig die Porträts seiner Eltern immer noch die Ehrenpositionen sowohl in den Empfangsräumen des Palais auf der Freyung als auch im Majoratsgartenhaus einnahmen<sup>451</sup>. Auch das Inventar, das 1796 für Rohrau erstellt wurde, enthält Porträts Maria Theresias und Franz I. in der Bibliothek<sup>452</sup>. Hieran wird deutlich, daß sogar nach der Regierungszeit Josephs II. weiterhin Interesse an den Porträts seiner Eltern bestand und diese repräsentativ aufgehängt wurden, dem Porträt Josephs II. dagegen keine Priorität eingeräumt wurde.

Die Tatsache, daß die Besitzungen der Familie Harrach nur sporadisch mit dem Porträt Josephs II. ausgestattet waren, ist auf zweierlei Weise zu deuten. Einerseits mag es sich um eine persönliche Abneigung des Majoratsherrn Ernst Guido Harrach gegenüber Joseph II. gehandelt haben, die ihn veranlaßt hat, keine Porträts Josephs II. in repräsentativen Orten aufhängen zu lassen. Andererseits wirft die Freiheit, mit der Ernst Guido Harrach dies tun konnte, auch ein sehr entsprechendes Licht auf den Kaiser, der offenbar einen beliebigen Umgang zuließ und nicht für eine allgegenwärtige Präsenz seines Porträts gesorgt zu haben scheint. Das Regulativ in diesem Prozeß scheint der deutliche Rückgang an Porträtgeschenken an die Adelshäuser gewesen zu sein, der in den Hofquellen festgestellt werden konnte. Offenbar war die Bereitschaft, ein Porträt des Kaisers aufzuhängen, deutlich höher, wenn der Kaiser die Kosten für das Porträt selbst trug. Auch Ernst Guido Harrach kam eher durch einen Zufall und die künstlerisch intendierte Entscheidung seines Kunstagenten Crivelli an das Porträt Josephs II. Bezahlen mußte er das Porträt jedenfalls nicht.

---

<sup>449</sup> Da in dem Inventar von nach 1827 zudem ein Porträt Josephs II. im Rauchsalon erwähnt wird (*Galerie*-Nr. 416, 1 Gulden, fol. 18R), ist es denkbar, daß zu diesem Zeitpunkt bereits die richtige Identität des Porträts bekannt war.

<sup>450</sup> Das größere von diesen beiden Porträts ist jenes, das ursprünglich als „Joseph und Leopold“ darstellend geführt worden war.

<sup>451</sup> Im Inventar von 1783 ist verzeichnet, daß im „Gräfin Empfangszimmer“ auf der Freyung als einzige Gemälde die Porträts Maria Theresias und Franz I. in Originalen von Kobler hingen (Inventar von 1783, fol. 5R; neue Inv. Nr. 420 und 421). Als Wert werden 120 Gulden angegeben. Das Inventar von nach 1829 nennt als Künstler „Maidens“ (fol. 15V und 16R). Der Randbemerkung („Nach Prugg“) zufolge, wurden diese Porträts damals nach Bruck transportiert. Gleichzeitig wurden im Majoratsgartenhaus die Porträts des verstorbenen Kaiserpaars in Originalen von Meytens aufgeführt, für die sogar der Wert von 200 Gulden genannt wird. (Inventar von 1783, fol. 18V und 19V). Neben dem Wert von 200 Gulden deuten die Maße von 10 x 7 Schuh (316 x 221,2 cm) auf eine repräsentative Form der Porträts hin.

<sup>452</sup> Wien, ÖStA, FA Harrach, Nr. 906, Inventar von 1796, ohne Folierung.

## C. Ausstattung öffentlicher Einrichtungen und ihre Auftraggeber

Während die Wiener Adelspalais privates Territorium sind und daher die Ausstattung mit dem Bildnis des Monarchen Privatangelegenheit blieb, benötigen öffentliche Behörden und Einrichtungen das Porträt des Herrschers zur Darstellung ihrer Legitimation. Es soll daher untersucht werden, wie öffentliche Einrichtungen ihre Kaiserbildnisse erhielten, wer für die Kosten aufkommen mußte und wie sie präsentiert wurden. Hierzu soll zwischen drei verschiedenen Kategorien der öffentlichen Einrichtungen, den künstlerischen, universitären und administrativen unterschieden und die Frage an ausgewählten Beispielen untersucht werden.

### 1. Die Ausstattung der Akademie der Bildenden Künste

Die Akademie der Bildenden Künste in Wien ist aufgrund ihrer Gründung und Satzung eine Einrichtung des Kaiserhauses und hat, da sie zudem von einem Beamten des Hofes geleitet wurde, auch im personellen Bereich den Charakter einer an das Kaiserhaus angebotenen und gleichzeitig öffentlichen Institution<sup>453</sup>. Zudem ist sie Schaltstelle für die künstlerische Entwicklung in Wien, so daß wir davon ausgehen können, daß hier Entscheidungen – wie z.B. über die Ausstattung mit Porträts – mit dem Höchstmaß an künstlerischem Sachverstand gefällt wurden.

Die Akten der Akademie enthalten in zweierlei Hinsicht interessante Hinweise über den Umgang mit dem kaiserlichen Bildnis. Erstens gibt der Schriftverkehr anlässlich der Neuankündigung eines Porträts Josephs II. für das neue Akademiegebäude im Jahr 1786 Auskunft darüber, wie es zur Auftragsvergabe für solche Aufträge kam und welche Argumente hierfür eine Rolle spielten. Zweitens ist erhalten, welche Bildnisse im akademischen Saal der Akademie schließlich aufgehängt waren.

Für den erstgenannten Fragenkomplex sind zwei Aktenstücke von Interesse, die im folgenden kurz wiedergegeben werden sollen<sup>454</sup>. Da die Akademie ein neues Gebäude (das Gebäude der St. Anna Schule) beziehen sollte, wurden für den Akademischen Rathssaal des neuen Gebäudes zwei Porträts, eines des Kaisers und eines des amtierenden Protektors, Wenzel von Kaunitz-Rietberg, benötigt. In einem diesbezüglichen Antrag erwähnt der Sekretär von Kaunitz, Baron Sperges, daß Johann Baptist Lampi derzeit ein Porträt des Kaisers für Graf Cobenzl zu St.

---

<sup>453</sup> vgl. hierzu auch Kapitel IV.B.1.

<sup>454</sup> Archiv der Akademie Wien, 1785, fol. 73-74 (Antrag von Sperges an Kaunitz vom 14.9.1785) sowie 1785, fol. 124 (Bericht von Sperges an Kaunitz vom 17.11.1785) (*Abschrift im Quellenanhang*).

Petersburg in der Ordenstracht des Goldenen Vlieses malte<sup>455</sup> und schlägt vor, ein „Repetitionsstück“ davon anfertigen zu lassen<sup>456</sup>. Sperges fügte zudem den Hinweis an, daß beide Porträts aus der Kasse der Akademie zu bezahlen sein würden. Als Antwort auf diesen Antrag befindet sich der handschriftliche Vermerk von Kaunitz am Rande des Schreibens, daß das Porträt des Kaisers nach der Vorlage von Lampi, jedoch von dem Maler Johann Steiner kopiert werden solle, während er, Kaunitz, den Maler für sein eigenes Porträt später nennen werde<sup>457</sup>. Offenbar also favorisierte Kaunitz Johann Nepomuk Steiner, da er zunächst nicht auf Sperges' Vorschlag, Lampi zu wählen, einging. Ein Grund für die Bevorzugung könnte sein, daß er Steiner auf diesem Wege eine Beschäftigung verschaffen wollte, nachdem dieser kurz vorher um eine Bezahlung angesucht hatte<sup>458</sup>. Ein weiterer Beweggrund könnte sein, daß Kaunitz Lampi, den Sperges favorisierte, persönlich ablehnte<sup>459</sup> oder sogar befürchtete, daß Lampi teurer als Steiner sein könne.

Nach diesem Schreiben liegt ein weiteres Schreiben vom 17. November 1785 vor, in dem Sperges erneut diesen Sachverhalt vorlegt und vorschlägt, daß das Porträt des Kaisers bei Lampi bestellt werden könne und zugleich als Aufnahmestück gelten solle<sup>460</sup>. Als Unterstützung seines Vorschlags führte Sperges an, daß erstens Kaunitz das inzwischen fertiggestellte Porträt für Graf Cobenzl gesehen und für gut befunden habe und zweitens, daß eventuell das Porträt für einen geringeren Preis zu erwerben sei, wenn es gleichzeitig als Aufnahmestück fungiere<sup>461</sup>. Durch einen Randvermerk ist belegt, daß Kaunitz diesen Vorschlag bewilligte<sup>462</sup>.

---

<sup>455</sup> Bei Graf Cobenzl handelt es sich um den späteren Geheimen Hof- und Vizestaatskanzler an der Seite von Kaunitz, der im Jahr 1791, nach dem Tod von Sperges, zunächst dessen Amt übernahm und schließlich Kaunitz als Protektor der Akademie nachfolgte (Archiv der Akademie, 1791, fol. 134). – Die Karriere von Cobenzl ist beachtlich und begann – dies sei bemerkt, um sich der Relevanz der Reisebegleitung bewußt zu werden – damit, daß er den Kaiser auf Reisen, u.a. nach Frankreich im Jahr 1777, begleitete (May 1985, S. 78).

<sup>456</sup> Hierbei wird nicht klar, ob Lampi selbst die Kopie anfertigen soll oder ein anderer Maler.

<sup>457</sup> Archiv der Akademie, a.a.O.: „Das erstere könnte von Hrn. Steiner (der vom?) Salle de Compagnie in der Stadt nach der erforderlichen Dimension copieret werden, und das Meinige werde ich selbst angeben.“ (vgl. Wiedergabe des originalen Schriftbildes im Quellenanhang V.5.

<sup>458</sup> Archiv der Akademie, 1784, fol. 99-106.

<sup>459</sup> In einem späteren Schreiben dringt durch, daß Kaunitz Lampi für arrogant gehalten haben muß und daher zur Bedingung machte, daß – wenn Lampi eine Lehrerstelle an der Akademie bekommen solle – er dezent darauf aufmerksam gemacht werden solle, daß er sich um mehr Demut bemühen solle (Archiv der Akademie 1786, fol. 144).

<sup>460</sup> Der intendierte Plan war, daß Lampi in die Akademie aufgenommen werden sollte, damit er später für einen Posten, als Nachfolger von Joseph Hauzinger, vorgeschlagen werden konnte. Jedoch fehlten Lampi die Mittel, um ein für die Aufnahme erforderliches Probestück unentgeltlich der Akademie zu präsentieren. Sperges' Plan war es, ihm durch den Porträtauftrag indirekt auch die Aufnahme zu ermöglichen. (Archiv der Akademie, 1785, fol. 124-125).

<sup>461</sup> Archiv der Akademie, a.a.O.: „für einen billigen Preis verfertigen zu lassen ...“.

<sup>462</sup> Archiv der Akademie, a.a.O., fol. 125 R: „Biß dahin, begenehmige ich den vorläufigen Gedanken des vom Lampi zu verfertigenden Portraits des Kayßers“.

Der Schriftverkehr gibt Einblick in den Entscheidungsprozeß bezüglich der Findung eines passenden Malers. Es zeigt sich, daß durchaus unterschiedliche Meinungen zur Auftragsvergabe bestanden haben, die z.T. von persönlichen Beweggründen bestimmt gewesen sein könnten. Letztendlich ausschlaggebend für die Vergabe scheinen jedoch finanzielle Argumente gewesen zu sein. Eventuell schlug Kaunitz nur aus dem Grunde Steiner als Maler der Kopie vor, da zuvor Sperges darauf hingewiesen hatte, daß das Porträt aus der Kasse der Akademie zu bezahlen sei. Gleichzeitig müssen sich Sperges wie auch Kaunitz bewußt gewesen sein, daß sie den talentierten Lampi für die Akademie gewinnen mußten, so daß das beidseitige Entgegenkommen eine glückliche Lösung darstellte. Die gesamte Diskussion zum Porträtauftrag belegt, daß die Ausstattung des Ratssaales der Akademie aus der Akademiekasse bezahlt werden mußte und die Frage einer Kostenübernahme durch den Hof gar nicht zur Diskussion stand.

Das Porträt Josephs II., das schließlich entstand, zeigt ihn in der Ordenstracht des Ordens des Goldenen Vlieses (Kat. Nr. 172)<sup>463</sup>, wie es auch bei jenem Porträt für Graf Cobenzl der Fall gewesen war. Der Kaiser ist in Lebensgröße stehend dargestellt und seine Herrscherwürde ist durch die Kroninsignien, die links auf einem Kissen liegen, im Bildnis präsent. Seine Stärke wird durch eine Herkulesfigur versinnbildlicht, die den Tisch links trägt und zu Füßen Josephs II. zu knien scheint. Aufgegriffen wird diese Haltung auf der antiken Vase im linken Hintergrund, auf der ebenfalls eine Zweiergruppe zu erkennen ist, bei der die eine Figur vor der anderen auf die Knie gesunken ist. Die Tatsache, daß Joseph II. hier im Ordensgewand dargestellt ist, spricht für das Selbstbewußtsein der Akademie. Weil die Darstellung im Ordenskleid auch dem Protektor und dem Präses der Akademie zustand, wurde der Rangunterschied auf ein Minimum reduziert<sup>464</sup>.

Die erfolgte gesamte Ausstattung des alten und neuen Ratssaals der Akademie ist durch die Beschreibung von Weinkopf erhalten<sup>465</sup>. Der erste Band, der 1783 zusammengestellt wurde, erwähnt im Ratssaal des alten Akademiegebäudes<sup>466</sup> ein Porträt des Protektors Kaunitz von Johann Steiner, sowie ein Basrelief von Christian Vinazer, das Joseph II. im Profil zeigt und im Jahr 1776 bossiert wurde, nachdem es 1775 als Aufnahmearbeit gedient hatte. Der zweite Band erwähnt das besprochene Aufnahmestück von Lampi aus dem Jahr 1786 in Lebensgröße sowie weitere Auftragsporträts von Lampi, die Kaunitz in Ganzfigur und Sperges im Format des Kniestücks darstellen<sup>467</sup>. Das neue

---

<sup>463</sup> Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 108.

<sup>464</sup> vgl. Polleroß zu dieser These, daß die Darstellung im Toisonskleid den diplomatischen Weg darstellt, sich mittels des Ordenskleides einem Rangfolgewetteifern zu entziehen. (POLLERROSS 1993, S. 401).

<sup>465</sup> Weinkopf 1875, S. 78.

<sup>466</sup> Es handelt sich um das Gebäude, das heute die Akademie der Wissenschaften beheimatet.

<sup>467</sup> WEINKOPF 1875, Bd. 2, S. 75, 83 sowie: AK LAMPI 2001, S. 335 zu Lampis Folgeaufträgen.

Gebäude der Akademie in der ehemaligen St. Anna Schule hatte als Porträtschmuck „auf der Hauptwand“ des Ratssaals das Porträt Kaiser Karls VI., des Gründers der Akademie, Kaiser Josephs II. und des Protektors seiner Regierungszeit, Wenzel von Kaunitz-Rietberg. Dieser Hauptwand gegenüber befand sich das Porträt des Präses Sperges sowie „kleinere Dinge“. Die letzte Wand, die neben der Haupttüre liegt, schmückten die Bildnisse Maria Theresias und des Protektors ihrer Zeit, Losy von Losythal.

Mit dieser Hängung war sicher gestellt, daß in jedem der beiden Säle ein Porträt des amtierenden Kaisers und Protektors der Akademie vorhanden war. Während das Porträt des amtierenden Kaisers jeweils die Vorrangstellung innerhalb des Raumes innehatte, wanderten die Porträts der zurückliegenden Regierungszeiten – ausgenommen das Porträt Karls VI., dem als dem Begründer der Akademie eine besondere Stellung zukam – an untergeordnete Wände.

## 2. Die Ausstattung von Universitäten

Im Gegensatz zur Ausstaffierung der Akademie, welche von der Akademie selbst bezahlt werden mußte, scheinen zumindest einige der kaiserlichen Universitäten von Seiten des Hofes mit dem Kaiserbild ausgestattet worden zu sein. Das Quellenexzerpt von Fleischer vermerkt während der Regierungszeit Josephs II. zwei Einträge in den Kassenbüchern des Geheimen Kammerzahlamtes, die belegen, daß das Porträt Josephs II. für eine Universität bezahlt und dorthin verschickt wurde. Im Jahr 1773 wurden 423 Gulden an den Maler Joseph Hauzinger für zwei Porträts gezahlt, die für den Universitätssaal in Tyrnau bestimmt waren<sup>468</sup>. Die Universität dort – es handelt sich um den Vorgänger der heutigen Universität in Budapest – war bereits im Jahr 1635 gegründet worden und die einzige Universität auf ungarischem Boden<sup>469</sup>. Nachdem sie bis zur Auflösung des Jesuitenordens (1773) von Jesuiten geführt worden war, erhielt sie anschließend eine königliche Verwaltung<sup>470</sup>. In diesem Zusammenhang ist auch zu verstehen, warum im Jahr 1773 eine Ausstattung mit dem Bildnis Josephs II. und Maria Theresias, als den Vertretern des ungarischen Königshauses, notwendig wurde und die Bildnisse Kaiser und Kaiserin in der ungarischen Nationaltracht wiedergegeben haben<sup>471</sup>. Erneute Aufmerksamkeit erhielt die Universität im Jahr 1777, als Maria Theresia bestimmte, daß die

---

<sup>468</sup> FLEISCHER 1932, Rechnungs-Nr. 684, S. 137.

<sup>469</sup> Die Gründung erfolgte durch den Erzbischof von Gran, Kardinal Peter Pazmany. Sie erfolgte in Tyrnau (heute: Nagyszombat) und nicht in Gran selbst (heute: Esztergom), da zu jener Zeit Gran von den Türken besetzt war. (Vgl. zur Geschichte der Universität: SZABADVÁRY/VÁMOS 1997, S. 246.)

<sup>470</sup> Szabadváry/Vámos 1997, S. 246.

<sup>471</sup> Die Porträts gelten als verschollen, jedoch ist ihr Aussehen in zeitgenössischen Quellen festgehalten. (Vgl. GANGLBERGER 1992, S. 60 und S. 93 mit Verweis auf MEUSEL 1784, S. 180).

Universität nach Buda verlegt werden sollte, wo sie ihr Quartier in der königlichen Burg bezog<sup>472</sup>. Joseph II. schließlich griff 1783 in das Geschick der Universität ein, da er sie nun von der Burg auf die gegenüberliegende Donauseite nach Pest verlegte. Für diese Verlegung wurden jedoch keine weiteren Porträts benötigt. Die Ausstattung, die die Universität im Jahr 1773 erhalten hatte, ist gewissermaßen als eine visuelle „Übernahmebestätigung“ zu verstehen, mit der die Führung der Universität von den Jesuiten an das Königshaus übergang und dokumentiert wurde.

Der zweite Vermerk im Kassenbuch des Geheimen Kammerzahlamts bezieht sich auf den Porträtversand an die Universität in Innsbruck im Jahr 1776. Hier wurde vermerkt, daß zwei Bildnisse des Kaisers und der Kaiserin nach Innsbruck verschickt wurden und für die „Auszlaag“ dafür 70 Gulden verrechnet wurden<sup>473</sup>. Diese Bezeichnung „Auszlaag“ scheint anzudeuten, dass die Porträts nicht endgültig vom Hof bezahlt werden sollten, sondern der Betrag nur „vorgestreckt“ wurde. Unklar ist hierbei jedoch, wann und von wem der Betrag zurückgezahlt wurde, da hierüber im Kassenbuch keine Angaben gemacht wurden. Ebenfalls fehlt leider jegliche Angabe zum Künstler der Porträts. Heute befindet sich in der Universität von Innsbruck ein Porträt Josephs II., bei dem es sich aufgrund seines Stils um jenes 1776 geschickte Porträt handeln könnte (Kat. Nr. 130)<sup>474</sup>. Hier ist Joseph II. stehend dargestellt, wie er mit der linken Hand auf die Gebäude der Hofkirche sowie auf das anschließende Franziskanerkloster, die man im Hintergrund sieht, deutet<sup>475</sup>.

Außer diesen in den Kassenbüchern des Geheimen Kammerzahlamtes vermerkten Porträtaufträgen für Universitäten, existieren weitere Belege dafür, daß Porträts zu diesem Zwecke von Wien aus verschickt wurden, wenn auch die Kostenfrage nicht zu klären ist. So soll Johann Baptist Lampi neben dem Porträt, das er im Jahr 1786 für die Akademie der Bildenden Künste in Wien geschaffen hatte, auch ein Porträt für die Universität in Lemberg gemalt haben<sup>476</sup>. Da die Universität dort im Jahr 1784 gegründet worden war<sup>477</sup>, ist diese Ausstattung mit dem Porträt des Kaisers zur Erstaussstattung der Universität zu rechnen. Den Annalen der Universität zufolge, wurde das Porträt von Joseph II. geschenkt,

<sup>472</sup> Abdruck des Dekrets von Maria Theresia vom 6. März 1777 in: SZÖGI 1995, S. 217-219.

<sup>473</sup> Wien, Hofkammerarchiv, 1776; vgl. FLEISCHER 1932, S. 156, Nr. 847: "Vor 2 Portraits Ihre Maytt der Kayszerin und Kayszers Josephi, welche in die Universität nach Innsprugg geschickt worden, die auszlaag 70 f 20 x".

<sup>474</sup> Das Porträt, befindet sich im Senatssaal der Universität. Dort hängen außer dem Porträt Josephs II. auch diejenigen von Maria Theresia und Franz Stephan und Karl VI. Da diese Porträts jedoch ältere Rahmen haben, scheint es sich bei diesem Porträt von Maria Theresia nicht um jenes zu handeln, daß 1776 zusammen mit dem Porträt Josephs II. geschickt wurde. Es wäre sonst zu erwarten gewesen, daß beide Porträts mit einheitlichem Rahmen verschickt worden wären.

<sup>475</sup> Der Kaiser ist in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments wiedergegeben und durch die Kaiserkrone sowie die Habsburgische Hauskrone gekennzeichnet.

<sup>476</sup> Vgl. AK JOSEPH 1980, S. 486 und PANCHERI 2001, S. 113, Anm. 7.

<sup>477</sup> Vgl. PANCHERI, 2001, S. 113, Anm. 7.

nachdem das akademische Kollegium darum gebeten hatte<sup>478</sup>. Es ist jedoch nicht verbucht, aus welcher Kasse die Bezahlung geleistet wurde<sup>479</sup>.

Die Universität von Freiburg stellt ein Beispiel dafür dar, daß sich eine Universität selbst um das Porträt des Landesherrn kümmerte und es auch bezahlte. Nachdem die Freiburger Universität 1768 von Maria Theresia verstaatlicht worden war, gab der neue und von der Regierung eingesetzte Professorenstamm 1777 zwei Porträts, die Maria Theresia und Josephs II. darstellen, bei Franz Joseph Rösch in Auftrag (Kat. Nr. 131)<sup>480</sup>. Den Quellen zufolge empfing die Witwe des zwischenzeitlich verstorbenen Malers die Summe für die Porträts aus der Kasse der Universität<sup>481</sup>.

Für die übrigen Universitäten sind keine Belege für Porträtaufträge bekannt<sup>482</sup>. Daher ist nicht zu eruieren, welches detaillierte System hinter der Ausstattung der Universitäten gestanden hat. Es ist nur festzustellen, daß es keine einheitliche Vorgehensweise gab, da sowohl Universitäten von Seiten des Hofes ausgestattet wurden als auch eine Universität selbst Porträts in Auftrag gab. Als Fazit ist demnach festzuhalten, daß Joseph II. die Möglichkeit der Porträtpräsenz in Universitäten nicht nutzte, um sich gezielt als Förderer der Wissenschaften darzustellen.

---

<sup>478</sup> Lampi soll für das Porträt 2500 Fiorini verlangt haben. Vgl. AK LAMPI 2001, S. 113, Anm. 7. Früher befand sich das Porträt im Ehrensaal der Universität. Heute jedoch wird es in der Lvivska Kartynna Galerie aufbewahrt (vgl. PANCHERI 2001, S. 113, Anm. 7).

<sup>479</sup> Es ist nur die Summe von 2500 Fiorini bekannt (PANCHERI 2001, S. 113, Anm. 7).

Um einen ähnlichen Fall handelt es sich bei der Replik, die Anton von Maron nach dem im KHM erhaltenen Porträt für die Militärakademie in Wiener Neustadt angefertigt hat (Kat. Nr. 113; vgl. Egger in: AK JOSEPH II. 1980, S. 277). Hier ist ebenfalls nicht bekannt, aus welcher Kasse dieses heute noch erhaltene Porträt bezahlt wurde.

<sup>480</sup> Universität Freiburg, Vorhalle der Theolog. Fakultät (vgl. hierzu MERTENS 1995, S. 65-67).

<sup>481</sup> ALBRECHT 1966, S. 106-111.

<sup>482</sup> Die Universität in Wien muß auch über ein Porträt des Kaisers verfügt haben. So ist zumindest aus dem Jahr 1823 belegt, daß sich ein Porträt Josephs II. im Saal der medizinischen Klinik (im Krankenhaus der Alservorstadt) befunden hat. Im „Consistorial-Saal“ des Alten Universitätsgebäudes wurde jedoch zu diesem Zeitpunkt nur ein Porträt Maria Theresias und Franz Stephans (von Kreuzinger) sowie des amtierenden Kaisers Franz I. und seiner Gemahlin (von Lampi) erwähnt (vgl. BÖCKH 1823, Bd. 1, S. 332).

### 3. Die Ausstattung von Rathhäusern

Das Fehlen jeglicher Porträtrechnungen für Rathhäuser oder Ämter in den Quellen des Geheimen Kammerzahlamtes stellt einen eindeutigen Befund dar. Demnach ist zu folgern, daß Rathhäuser und Ämter der habsburgischen Monarchie bzw. des Reiches keine Porträts auf Kosten der Geheimen Kammerkasse erhielten, sondern selbst für die Kosten und die Ausstattung mit dem Kaiserbildnis aufkommen mußten.

Für das Rathaus von Enns liegen Quellen vor, die eine Vorstellung von dem speziellen Prozedere einer solchen Porträtbeschaffung geben können. Dem Ratsprotokoll vom 6. Februar 1783 zufolge wurden dem akademischen Maler Andreas Wagner 21 Gulden und 30 Kreuzer für ein Porträt des Kaisers bezahlt, welches für das Ratszimmer in Auftrag gegeben worden war (Kat. Nr. 155)<sup>483</sup>. Die Spezifizierung Wagners als „academic mahler in Wien“ legt nahe, daß der Auftrag in Wien ausgeführt wurde, da offenbar Wagner dort ansässig war und vermutlich nach einem vorhandenen Vorbild malen konnte<sup>484</sup>. Das Porträt, das sich heute in der Sammlung des Museums Lauriacum in Enns befindet, wirkt für einen offiziellen Auftrag eines Stadtrates erstaunlich informell. Es handelt sich hier um ein Porträt Josephs II. in legerem Habitus vor freier Landschaft, dem jegliches Hinweisse auf die Kaiserwürde fehlen. Offenbar wurde hier versucht, einen neuen Weg der Repräsentation des Kaisers einzuschlagen, für den moderne Strömungen aus England übernommen wurden<sup>485</sup>. Da das Porträt aus dem Mitteln der Stadt bezahlt wurde, war diese freie und unkonventionelle Darstellung des Kaisers möglich. Die Form des Porträts ging jedoch im eigentlichen Sinne an dem ursprünglichen Zweck des Porträts als Repräsentationsporträt vorbei, da es diese Funktion aufgrund des Fehlens der Insignien nicht gänzlich erfüllen konnte.

Konventioneller als dieses Porträt ist jenes Bildnis Josephs II., das zwei Jahre zuvor, 1781, vom Magistrat der Doppelstadt Krems-Stein für das Rathaus in Stein in Auftrag gegeben wurde (Kat. Nr. 147)<sup>486</sup>. Der ausführende Maler war Martin Johann Schmidt. Im Gegensatz zu dem obengenannten Porträt in Enns, sind in diesem Porträt die Insignien Josephs II. dargestellt. Außerdem stützt sich der Kaiser in einer von Batoni inspirierten Pose auf einen Sockel, auf dem eine Justitia-Statue sitzt. Auf diese Weise ist nicht nur die Machtbefugnis Josephs II. mittels der Insignien sondern auch eine Anspielung auf die Gerechtigkeit seiner Regierungsführung im Bildnis präsent. Trotz dieses konventionell erscheinenden

---

<sup>483</sup> Enns, Ratsprotokoll vom 6.2.1783, fol. 307: „Andre Wagner, academic Mahler in Wien for das Rathzimmer accordiertes Portrait S. Majestät, des Kaysers 21 f. (Gulden) 30 x (Kreuzer)“. Ich danke Herrn Med. Rat Dr. Schmidl, vom Museum der Stadt Enns für diesen freundlichen Hinweis.

<sup>484</sup> Dieses gleiche Prozedere fand übrigens auch für den Porträtauftrag statt, den das Augustiner Chorherrenstift St. Florian an Leopold von Montagna für ein Porträt Josephs II. im Jahr 1774 erteilte (vgl. CZERNY 1886, S. 247).

<sup>485</sup> Besonders die grüne Landschaft im Hintergrund erinnert an zeitgenössische Arbeiten von T. Gainsborough und H. Raeburn, die sie für private Auftraggeber schufen.

<sup>486</sup> Krems, Weinstadt Museum, Inv. Nr.: A 153. Vgl. hierzu DWORSCHAK 1955, S. 212 und 274, sowie AK JOSEPH II. 1980, Nr. 1050, S. 548.

Repertoires des Staatsporträts enthält das Porträt von Schmidt jedoch auch modernere Stilelemente. So verzichtete er auf jenen feinmalerischen Strich des höfischen Porträts der Zeit und legte einzelne Formen äußerst skizzenhaft an, wodurch das Porträt einen diffusen, erneut an englische Porträts erinnernden Zug erhält.

Ein drittes Porträt, für das eine Herkunft aus einem Rathauskontext belegt ist, ist jenes Porträt, das im Jahr 1880 im Rathaus von Baden (bei Wien) dokumentiert wurde (Kat. Nr. 32)<sup>487</sup>. Das 1767 von Michael Millitz gemalte Porträt zeigt Joseph II. mit jugendlichen Zügen in Brustharnisch unter Uniform vor dem Hintergrund einer freien Landschaft. Die frische Farbgebung der grünen Hintergrundslandschaft sowie der leicht diffuse Pinselstrich geben dem Kaiser mit rosigem Teint eine jugendliche Aura. Wie bereits oben beobachtet, fehlt auch diesem aus Rathausbesitz stammenden Porträt jegliche steife oder kühle Distanz, wie auch die Insignien als Hinweis auf die kaiserliche Herrschergewalt fehlen.

Das Quartett der hier vorgestellten Porträts für Rathauskontexte sei mit einem Porträt abgeschlossen, das sich im Museum von Wiener Neustadt befindet (Kat. Nr. 151)<sup>488</sup>. Wenn auch keine Quellen zu seiner Entstehung selbst erhalten sind, so belegt doch der alte Inventarvermerk sowie eine Photographie von 1908, daß es zur Ausstattung des dortigen Ratssaales gehörte<sup>489</sup>. Auch dieses vierte Porträt enthält Elemente, die moderner erscheinen als diejenigen Porträts, die gleichzeitig (z.B. von Hickel) bei Hofe entstanden. Es zeigt Joseph II. stehend in der weißen Feldmarschalluniform. Seine rechte Hand ist auf eine Urkunde mit Goldbulle gestützt. Dahinter sind die drei Kronen des Reiches, Ungarns und Böhmens zu erkennen. Rechts im Hintergrund befindet sich eine Statue der Minerva, die ein Medusenhaupt auf ihrem Schild trägt. Wenn auch dieses ikonographische Programm durch die Darstellung der Reichsinsignien und der Minerva als der Göttin der Weisheit konventionell erscheint, so wurde doch erneut versucht, durch einen pastosen und lebendigen Pinselstrich dem Porträt

---

<sup>487</sup> Baden, Städtische Sammlung Rollett-Museum, Inv. Nr.: KS P 16; ausgestellt in AK JOSEPH II. 1980, Nr. 1350, S. 623 ohne Abb.; mit Abb. in AK IMPERIALER BAROCK 1997. Information des Museums, der zufolge es 1880 im Inventar des Rathauses aufscheint und auch noch 1924 in der österreichischen Kunsttopographie im Rathaus beschrieben wurde.

<sup>488</sup> Wiener Neustadt, Stadtmuseum, Inv. Nr. B 2127. Der Künstler des Porträts ist nicht bekannt.

<sup>489</sup> Die Photographie befindet sich ebenfalls im Besitz des Stadtmuseums (Inv. Nr. B 4215, Maße 41 x 59 cm; beschriftet: "Gemeinderat der k.k. Stadt Wiener Neustadt. Im sechzigsten Regierungsjahre des Kaisers Franz Josephs I.") Auf dieser Photographie ist an der linken Wand, die dem Vorsitzenden gegenüberliegt, gerade noch der charakteristische Rahmen des Porträts mit seitlichen Rocailles zu erkennen. Neben ihm hängt vermutlich das Porträt Leopolds II. im klassizistisch reduzierten Rahmen. Unterhalb der Photographie sind die dargestellten Gemeinderatsmitglieder mit Namen verzeichnet. Diese an einigen Stellen nachbehandelte Photographie zeigt den Ratssaal während einer Gemeinderatsversammlung. (Ich danke Dr. N. Koppensteiner vom Stadtmuseum sehr herzlich für den Hinweis auf diese Photographie). Auch das alte (von Mayer verfaßte) Inventar des Museums verzeichnet das Porträt und bemerkt, daß es „aus dem alten Ratssaal (sic)" stammt.

eine frische Dringlichkeit zu verleihen, die sich deutlich von den Porträts des Hofmalers Hickel unterscheidet.

Wenn wir diese Porträts als stellvertretende Gruppe der Porträts in den Rathäusern der Zeit Josephs II. analysieren, so fällt auf, daß jeweils ein Element des Porträts unkonventioneller ausfällt als bei den Porträts, die gleichzeitig vom Hof protegiert wurden. Offenbar ermöglichte gerade die Freiheit, die die Magistrate bei der Auftragsgestaltung und Auswahl der Porträts hatten, daß es hier zu einer unkonventionelleren Porträtauffassung und einer größeren Streuung der Stile kam. Die dezentrale Auftragsvergabe der Porträts bewirkte, daß verschiedene Maler aus den Gegenden zum Zuge kamen, die die vom Hofe protegierten Porträts des Kaisers nach ihren Vorstellungen abwandelten.

Während für diese oben genannten Porträts die Herkunft aus Rathaussälen belegt werden konnte, ist es für die Stadt Wien selbst schwieriger, Porträts zu finden, die nachweislich zur Ausstattung von Rathäusern oder Ämtern gehört haben. So ist z.B. unklar, welches Porträt früher im Alten Rathaus in der Wipplinger Straße gehangen hat<sup>490</sup>. Belegt ist lediglich, daß im Jahr 1836 dort ein Porträt hing, welches Joseph Hickel im Jahr 1782 gemalt hatte. Welches der in Frage kommenden Darstellungsformen dieses Porträt auch gehabt haben mag, so ist aufgrund der Kenntnis der Porträts von Joseph Hickel anzunehmen, daß es sich hier um ein Porträt von verhaltenem künstlerischem Wert gehandelt haben muß. Vergleichen wir daher nun jene oben genannten Porträts, die aus den anderen Regierungsbezirken stammen, mit diesem Stil, so wird deutlich, daß sich das Spektrum der möglichen Kaiserbilder offenbar nur fernab der Hauptstadt erweitern konnte, da sich in der Hauptstadt zu sehr der von Joseph Hickel und eventuell Georg Weikert vorgegebene und von Joseph II. protegierte Stil behauptete.

---

<sup>490</sup> Bisher ging man davon aus, daß jenes Porträt von Hickel, das das Wienmuseum (=das frühere „Historische Museum der Stadt Wien“) besitzt, dort gehangen hat: Thomasberger erwähnt dies mit Verweis auf TSCHISCHKA 1836, S. 24: "Schon Tschischka erwähnt u.a. das große Hüftbild des Kaisers im "Magistratsgebäude in der Wipplingerstraße: Joseph II., 1782 Joseph Hickel" (S. 24), das heute im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt wird." (THOMASBERGER 1992, S. 74). Auf diesen Porträtauftrag wird auch in AK Joseph II 1980, S. 557 jedoch ohne weitere Angaben verwiesen. Bei dem Porträt, das im Wienmuseum aufbewahrt wird, ist jedoch keine derartige Datierung auf das Jahr 1782 bekannt. Auch handelt es sich bei diesem um ein Porträt aus einer Reihe von Bildnissen, die Hickel in den frühen 1770er Jahren malte (vgl. Katalog) Daher muß es sich hier um ein Mißverständnis gehandelt haben.

#### **D. Ergebnisse zu Verwendung und Auftraggebern des Kaiserbildnisses**

Die hier vorgestellte Untersuchung hat gezeigt, daß Joseph II. für die Ausstattung seiner eigenen Residenzen keine nachweisbaren Schritte unternommen hat. Vielmehr weisen die Quellendokumente, die heute über eine gezielte Ausstattung mit dem kaiserlichen Bildnis Auskunft geben können, daraufhin, daß Maria Theresia bis zu ihrem Tod die bestimmende Rolle für die Gestaltung und Ausstattung der Residenzen gespielt hat. Dementsprechend wurde Joseph II. in der Hofburg von Innsbruck auch nach dem Tod seines Vaters nicht als männliches Oberhaupt der Familie und als Kaiser sondern immer noch als jugendlicher Thronfolger präsentiert. Die Zurückhaltung, mit der die bildliche Repräsentation Josephs II. ausgeführt wurde, steht, wie zuvor beschrieben (Kapitel II.1), in einer Tradition der politisch bedingten bildlichen Opposition gegenüber den Königen von Frankreich. Während sich diese Tradition bei Maria Theresia allerdings nur auf den Darstellungsmodus ausgewirkt hatte, hat Joseph II. sie in letzter Konsequenz auch in Hinblick auf die Zahl und Präsentation der Bildnisse umgesetzt. Die zurückhaltende Verwendung seines Bildnisses in den eigenen Schlössern und der liberale Umgang mit der Wiedergabe seiner Gestalt hat auch auf den außerhöfischen Umgang mit dem kaiserlichen Bildnis ausgestrahlt. So konnte zumindest am Beispiel der Grafen Harrach gezeigt werden, daß ihre Palais nur sehr sporadisch und eher zufällig mit dem kaiserlichen Porträt Josephs II. ausgestattet waren. Auch war festzustellen, daß nicht der Kaiser sein Bildnis in großem Stile verschenkt haben kann, sondern Ernst Guido Harrach aufgrund des eigenen Netzwerks in den Besitz eines Porträts Josephs II. kam.

Der liberale Umgang Josephs II. mit seinem Bildnis und seine sparsame Verwendung wirkten sich nicht nur im gesellschaftlichen sondern auch im administrativen Sektor aus. So ist für die Mehrzahl der stichprobenartig untersuchten Behörden festzustellen, daß sie die Ausstattung mit dem Kaiserbildnis selbst organisieren und finanzieren mußten. Die ihnen überlassene Freiheit jedoch führte zu einem breiteren stilistischen Spektrum des Kaiserbildnisses als eine autoritär verordnete Ausstaffierung hätte erzielen können.

## VI. Bildniswunsch und die Mechanismen der Bildnisverbreitung

Der preußische Botschafter am Wiener Hof hatte für die Regierungszeit Maria Theresias die Korrelation der Beliebtheit der Kaiserin mit dem allgemeinen Wunsch nach ihrem Bildnis festgestellt<sup>491</sup>. Auch von der Zeit Josephs II. sind zahlreiche Belege dafür erhalten, daß man sich sein Bild wünschte und mit Freude sogar seine reduzierten Züge auf dem Münzbildnis betrachtete<sup>492</sup>.

Im Vergleich zu Maria Theresia, die viele Porträts verschenkt hat<sup>493</sup>, scheint unter Joseph II. eine Veränderung hinsichtlich der Verbreitungsmechanismen seines Porträts stattgefunden zu haben. Da er weniger Porträtaufträge und Porträtgeschenke finanzierte, ist zu fragen, auf welche Weise die Verbreitung seines Bildnisses trotzdem funktionierte und inwiefern die eigenständige Nachfrage nach seinem Bildnis das Fehlen der vom Hofe gesteuerten Porträtpolitik auffing.

Hierfür soll zunächst die Bedeutung der Künstlerwerkstatt für den Bildniswunsch, anschließend die Nutzung des Porträts als Geschenk sowie die Verbreitung aufgrund der persönlichen Präsenz Josephs II. bei Reisen und schließlich die druckgraphische Vervielfältigung des Kaiserbildnisses, die auf die Nachfrage des Kunstmarktes reagierte, untersucht werden. Wegen der Materialfülle war es notwendig, für jeden Fragenkomplex einzelne Beispiele auszuwählen, so daß die Verbreitung durch den Künstler am Beispiel Batonis und die Verbreitung durch Reisen am Beispiel der Frankreichreisen Josephs II. dargestellt wird<sup>494</sup>.

---

<sup>491</sup> Bericht Otto C. v. Podewils' vom 18. Januar 1747, demzufolge „alle Welt ihr Bildnis haben wollte“, wenn sie gerade beliebt war. Bei einem Rückgang ihrer Beliebtheit „drängte man sich nicht mehr“, ihr Abbild zu haben (vgl. HINRICHS 1937, S. 42f.).

<sup>492</sup> Vgl. Biographie des Hofchauspielers Josef Lange (LANGE 1808, S. 128), der dem Kaiser von einer Reise im Jahr 1784 berichtete: „Da ich ... meine Reise ... erzählen mußte, konnte ich nicht umhin, denselben (sic!) zu versichern, wie allgemein vom Ihm mit Liebe, Achtung und Enthusiasmus gesprochen wurde, und wie ich einen Bürger in Berlin, der so heftige Sehnsucht bezeugte, ein ähnliches Portrait von Ihm zu besitzen, ein Goldstück überlassen hatte, dessen Gepräge Seine Züge treu darstellten.“

<sup>493</sup> Vgl. Quellenanhang IV.2.

<sup>494</sup> Zudem ist zu erwähnen, daß prinzipiell auch das Münzbild zur Verbreitung des Bildnisses beigetragen hat. Da bei Joseph II. jedoch nur zwei Profilbildnistypen in den Geldmünzen verwendet wurden, trugen sie nicht zur Verbreitung des frontalen oder dreiviertelansichtigen Bildnisses bei und sind daher nicht für die hier relevanten Ansichten von Bedeutung.

## A. Die eigenständige Verbreitung durch den Künstler

Das bereits untersuchte Porträt, das Pompeo Batoni von Joseph II. und Leopold angefertigt hatte, führte nicht nur zu einer Reihe von Folgeaufträgen, die mit dem Kaiserhaus selbst in Verbindung standen. Batoni wurde darüber hinaus auch von anderen Seiten um Kopien des Doppelporträts gebeten, die die Beliebtheit und die Bekanntheit der Bildschöpfung immer wieder von Neuem erweiterten. Da diese Kopien in der Werkstatt Batonis und ohne einen Auftrag durch das Kaiserhaus ausgeführt wurden, erhielt die Werkstatt Batonis die Funktion einer Drehscheibe für die Verbreitung des Bildnisses, die vom Kaiserhaus selbst nicht gesteuert werden konnte.

Anlaß für einen Kopieauftrag konnte allein ein Besuch des Ateliers sein, der den Betrachter mit der bildlichen Präsenz des Kaisers konfrontierte. So erwähnte Batoni schon in dem Brief vom 17. Juni 1769, daß der Papst ihn bei der Besichtigung des Doppelporträts mit einer Kopie desselben zur Wahrung der Erinnerung an den Besuch der Brüder beauftragt habe<sup>495</sup>. Dengel deutete als Motivation für diesen Auftrag, dessen weiteres Schicksal nicht bekannt ist, die persönliche Zuneigung des Papstes<sup>496</sup>. Tatsächlich klingt die Begeisterung des Papstes in einem Brief an Maria Theresia an, in dem der Papst den Charakter Josephs II. lobte, der sich in den Gesichtszügen des Kaisers manifestiere<sup>497</sup>. Die Konfrontation mit der exakten Wiedergabe der geschätzten Gesichtszüge des Kaisers löste demnach offenbar den Bildniswunsch aus. Indem Batoni seine Werkstatt öffnete und das Schaubedürfnis der Römer zuließ, schuf er demnach die Plattform für eine weitere Nachfrage nach dem Bildnis des Kaisers.

Aber Batoni erhielt nicht nur *selbst* Aufträge für weitere Repliken des Doppelporträts, wie z.B. durch den Marquese Lodovico Sardini<sup>498</sup>, sondern eröffnete auch anderen Malern in seiner Werkstatt die Möglichkeit das Bildnis zu kopieren. So ist nachgewiesen, daß im August 1770 Giuseppe Silani Romano im Auftrag von Ferdinand IV. von Neapel den Porträtkopf Josephs in Batonis

---

<sup>495</sup> Vgl. das Zitat des Auftrags vom 18. Juni 1769 bei CLARK/BOWRON 1985, S. 317. Beinahe den gleichen Wortlaut verwendete Batoni in einem Brief vom 17. Juni: „und nachdem er sehr sowohl die Ähnlichkeit als auch die Arbeit generell gelobt hatte, beauftragte er mich ..., sofort nach diesem Bild eine genau gleiche Kopie anzufertigen, also mit beiden deutschen Monarchen, und er wollte diese in seiner Nähe unterbringen, an einem herausgehobenen Platz, mit Bronze Ornamenten und Edelsteinen für die ewige Erinnerung ausgestattet ...“ (vgl. Quellenanhang IV.4; Brief von Laugier vom 20. Juni 1769).

<sup>496</sup> DENGEL 1926, S. 95.

<sup>497</sup> Brief vom 12. August 1769 (Wien, HHStA, Rom Hofkorr. 1766-69, Kt. 25, Nr. 363). Hier manifestiert sich zudem das Interesse an der menschlichen Physiognomie, welches durch die Thesen von Lavater verbreitet worden war (vgl. Kapitel VII.B.2).

<sup>498</sup> Dieser Auftrag wurde jedoch nicht ausgeführt, da Batoni aus Zeitmangel nur eine Dreiviertelansicht anbieten konnte und auf diese Einschränkung der Kunde nicht eingehen wollte. - Die Briefe zu diesem Auftrag befinden sich im Archivio di Stato di Lucca (ASL, S. 317, Nr. 121-123) und wurden von Isa Belli Barsali in: AK BATONI LUCCA 1967 publiziert.

Werkstatt nach einer dort aufbewahrten Replik kopierte<sup>499</sup>. Diese Studie sollte als Vorlage für eine Tapiserie im Palazzo Reale in Caserta dienen. Auf diesem Wege gelangte die Porträtversion, die das Doppelporträt vorgegeben hatte, ohne Zutun durch das Kaiserhaus nach Süditalien.

Auch der Erzbischof von Salzburg muß sich bereits im Jahr 1769 eigenständig bei Batoni um eine Kopie bemüht haben, da dieses Bildnis bereits im Januar 1770 von Dominik Kindermann für Graf Harrach kopiert wurde (Kat. Nr. 49)<sup>500</sup>. Es ist zu vermuten, daß anschließend an die Papstwahl im Sommer 1769 der Erzbischof das Porträt in Rom bei Batoni gesehen hat und eine Kopie bestellte<sup>501</sup>. Diese so entstandene Fassung stellte keine direkte Kopie des Doppelbildnisses dar, sondern war ein Einzelporträt Josephs II., das ihn vor einem Feldlager zeigte. Indem Batoni diese veränderte Variante für den Erzbischof erstellte, änderte er selbständig die Version des Doppelporträts ab und fühlte sich nicht an die vom ursprünglichen Auftraggeber „authorisierte“ Fassung gebunden. Damit trug er zu einer weiteren Facettierung der Porträtvorlage, bzw. der Erweiterung des ikonographischen Materials, bei. Indem Dominik Kindermann das Porträt für Graf Harrach in Wien kopierte, gelangte diese neue Version nicht nur nach Salzburg, sondern konnte auch von ausgesuchten Kreisen in und um Wien rezipiert werden (vgl. auch Kapitel V.B.1).

Dank der Reputation, die Batoni genoß, wurden junge Künstler zu ihm zur Ausbildung geschickt, um sich unter seiner Anleitung an seinen Gemälden zu schulen<sup>502</sup>. So äußerte auch Maria Theresia im Sommer 1769 den Plan, Joseph Hickel zu Batoni zu schicken, der sich bereits zur Fortbildung in Italien befand und in Florenz Porträts kopiert hatte<sup>503</sup>. Sie erhoffte bei dieser Gelegenheit, eine weitere Kopie des Doppelporträts zu erhalten<sup>504</sup>, was jedoch nicht realisiert wurde. Indem Batoni seine Werkstatt anderen Künstlern zu Kopierzwecken öffnete, forcierte er die Verbreitung seiner Porträts, ohne selbst Hand anlegen zu müssen. Neben der Verbreitung der Gemäldeversionen des Doppelporträts geht auch die Verbreitung der druckgraphischen Reproduktion auf Batonis Initiative

---

<sup>499</sup> Vgl. DIARIO ORDINARIO Nr. 8184, S. 7.

<sup>500</sup> Vgl. Brief von Abt Giuseppe Dionigio Crivelli an Ernst Guido Harrach vom 13. Januar 1770 (Wien, ÖStA, FA Harrach, Familiensachen, Kt. 202, fol. 43R; zitiert in Kapitel V.B.1, sowie Quellentext in Quellenanhang V.3).

<sup>501</sup> Aufgrund des Datums muß es sich hier um Erzbischof Sigismund Schrattenbach (1753 – 1771) gehandelt haben, da erst im Folgejahr Hieronymus Graf Colloredo Erzbischof von Salzburg wurde, der die klerikalen Reformen Josephs II. unterstützte (GUTKAS 1989, S. 320).

<sup>502</sup> Die Akademie der bildenden Künste in Wien empfahl ihren nach Rom entsandten Stipendiaten sogar, ihre Technik in den Ateliers der Künstler Batoni, Maron und Corvi, zu verbessern (Vgl. Wien, Archiv der Akademie, 1776, fol. 118 und 122).

<sup>503</sup> HHStA, AKA, Ital. Korr. 1769-1770, Brief vom 3. August 1769 im Auftrag Maria Theresias an Baron Saint Odile in Rom (Vgl. Abdruck des Briefs im Quellenanhang Nr. IV.4).

<sup>504</sup> Vgl. Anm. 503: « S.r Battoni l'essaie d'abord, en Lui // faisant tirer sous ses yeux une nouvelle Copie pour Sa Majesté de ce celebre portrait reuni de l'Empereur, et de l'archiduc Grand-Duc.»

und nicht auf einen Vorschlag des Kaiserhauses zurück. Zusammen mit dem Arzt Alexandre Laugier (vgl. Kapitel IV.C.2) faßte er den Plan, das Doppelporträt in Kupfer stechen zu lassen, verhandelte darüber mit mehreren Graphikern und annoncierte im Jahr 1776 letztendlich den vollendeten Stich in der Zeitung<sup>505</sup>.

Sobald ein Porträt demnach *künstlerisch* auf Anerkennung gestoßen war, hat seine Verbreitung funktioniert, ohne daß der ursprüngliche Auftraggeber, in diesem Falle das Kaiserhaus, dafür sorgen mußte.

---

<sup>505</sup> Vgl. CLARK/BOWRON 1985, S. 319. Batoni verhandelte mit den Stechern Domenico Cunego und Robert Strange bevor er Andrea Rossi als Stecher für den Reproduktionsstich wählte (den unpublizierten Briefen des Father John Thorpe an den Henry Lord of Arundell of Wardour zufolge, zitiert bei CLARK/BOWRON 1985, S. 319). Am 3. Februar 1776 wurde im römischen Diario Ordinario der Verkauf der Stiche im Haus Batonis angekündigt (Nr. 114, S. 304): „Detto Sig. Cavalier de Batoni volendo compiacere molti Personaggi desiderosi di avere la copia di detto Quadro, con l’approvazione de’suddetti sovrani si accinse a formarne un’esatto Disegno ricavato dal Quadro Originale, ed acciò l’Opera riuscisse di tutta perfezione, non risparmiando fatica, e spesa, fesse a bella posta venire in Roma da Venezia al famoso Incisore in Rame Sig. Andrea Rossi, il quale lo terminò, con tanta felicità, che ne ottenne per suo onorario dal medesimo Sig. Cav. de Batoni 500 zecchini”.

## B. Porträtgeschenke und die Sparsamkeit mit dem kaiserlichen Bildnis

Das Porträtgeschenk eröffnet die Möglichkeit einer *aktiven* Einflußnahme zur Verbreitung des Bildnisses, da gesteuert werden kann, wem ein Porträt zugedacht wird, sowie welchen Wert und Aussehen das Geschenk haben soll<sup>506</sup>. Unter Maria Theresias Regierung sind zahlreiche Belege erhalten, daß dieser Weg der Porträtverbreitung ausgiebig beschritten wurde. So verschenkte sie ihr Porträt z.B. an verdiente Beamte<sup>507</sup>, wie sie auch bei ihren Reisen ihre Gastgeber auf der Wegstrecke mit Geschenken in Form großformatiger Porträts bedacht hat<sup>508</sup>. Für Joseph II. sind dagegen keine Beispiele für vergleichbare großformatige Porträtgeschenke als Quartiergaben erhalten, wie auch generell nur äußerst selten Geschenke verbucht sind. Daher ist anzunehmen, daß sich zwischen den Regierungszeiten Maria Theresias und Josephs II. ein Wandel der Geschenkkultur vollzogen hat, der bisher in der Literatur noch nicht beachtet wurde<sup>509</sup>.

Für die Regierungszeit Maria Theresias sind Dokumente im Geheimen Kammerzahlamt erhalten, die über die vorrätigen und abgegebenen Geschenke Buch führen<sup>510</sup>. Da hier ebenfalls Gegenstand und Wert der Geschenke verzeichnet wurden<sup>511</sup>, ist zu schließen, daß das diplomatische Porträtgeschenk eine bedeutende Rolle gespielt hat<sup>512</sup>. Für die Jahre der Alleinregierung

<sup>506</sup> Vgl. AK GESCHENKE 1988. Der hierin enthaltene Artikel von Barta und Winkler zu Bildnisgeschenken stellt einen Überblick über das Thema im 18. Jahrhundert dar, ohne auf großformatige Porträts zu verweisen. – Zum höfischen Porträtgeschenk vgl. DURCHARDT 1975, S. 345 – 362 und WINKLER 1993 (Kapitel: Bildnisgeschenke im Gesandtschaftswesen, S. 195 – 220). Diese Untersuchungen beziehen sich aber nur in Einzelbeispielen auf die Zeit Josephs II.

<sup>507</sup> So wurde z.B. 1756 ein Doppelporträt Maria Theresias und Franz Stephans von dem Maler Peter Kobler von Ehrensorg „als Ehrengabe“ dem geheimen Kammerzahlamtsmeister Joseph von Dier übergeben (FLEISCHER 1932, S. 35).

<sup>508</sup> Auf diese Weise erhielt u.a. Stift Melk wie auch Schloß Eggenberg bei Graz großformatige Porträts des Kaiserpaares, die sich im ursprünglichen Kontext erhalten haben.

<sup>509</sup> Dieser Wandel ist der betreffenden Literatur bisher nur insofern zu entnehmen, daß nur sporadisch Geschenkbeispiele aus der Regierungszeit Josephs II. erwähnt werden (vgl. z.B. die Beiträge von Barta und Winkler in: AK GESCHENKE 1988).

<sup>510</sup> Wien, HHStA, GKZA, Akten, Kt. 2 (1766-1781), Nr. 41: 1778, I 3, fol. 1-4.: Consignation der beim k.k. geh. Kammerzahlamt aufgefundenen Pretiosen und Effekten.

<sup>511</sup> Die hier aufgeführten 211 Posten enthalten folgende Geschenke, die *Porträts* beinhalten: Acht Porträtbüchsen mit Brillanten (zu je ca. 4000 Gulden), ein Porträt des Kaisers (zu 50 Gulden), ein Porträt der Kaiserin (zu 50 Gulden), drei Ringe mit Porträts und Brillanten (zu je 100 oder 400 Gulden), zwei Porträts mit Brillanten (zu je 800 Gulden) sowie ein Porträt mit Brillanten (zu 300 Gulden). Dieser Gruppe stehen andere Pretiosen ohne Porträts gegenüber, wie z.B. Ringe und Schmuckstücke, aber auch 45 Tabatieren (Tabakdosen), für die ein durchschnittlicher Wert von je 240 Gulden zu errechnen ist. Für einzelne, offenbar hochwertige Tabatieren sind jedoch auch Werte zwischen 1200 und 2400 Gulden angegeben.

<sup>512</sup> Anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalias mit Ferdinand von Parma wurden detaillierte Listen geführt, welche Geschenke verteilt werden sollten. Die Obersthofmeister, als höchste Hofbeamten, erhielten mit Edelsteinen geschmückte Porträts, während die Kammerheizer Geldgeschenke geringeren Wertes erhielten. (Wien, HHStA, Obersthofkammeramt, Akten, Karton 79 (1768-1769), fol. 374-379). – In der gesamten Zuteilung wird deutlich, daß die Präsente mit Porträts denjenigen Hofleuten vorbehalten waren, die an der Spitze der höfischen Hierarchie

Josephs II. fehlen dagegen vergleichbare Dokumente. Daher ist zu folgern, daß offenbar unter Joseph II. diese minutiösen Abstufungen der Geschenkkultur nicht mehr vorgenommen wurden, bzw. die Zuteilung der Geschenke vielmehr nur noch aus der Erfahrung der Beamten heraus erfolgte, für die jedoch keine Regularien bestanden. Es ist ebenfalls zu folgern, daß unter Joseph II. *weniger* Geschenke verteilt wurden als unter Maria Theresia, da sich ihre Wertschätzung sonst in einer angemessenen Struktur der Quellen hätte niederschlagen müssen.

Für die Gattung des großformatigen Porträts kann nur in Einzelfällen erschlossen werden, daß es solche Geschenke trotz der fehlenden Quellenbelege gegeben haben muß. Jedoch handelt es sich hier offenbar nur um Ausnahmen, die entsprechend in den Zeitungen gewürdigt wurden. So z.B. erwähnt die italienische Zeitung *Giornale delle Belle Arti (etc.)*, daß im August 1786 ein Porträt Josephs II. von Johann Baptist Lampi, zusammen zwei weiteren Einzelporträts Erzherzog Franz' und seiner Verlobten, Elisabeth von Württemberg, als Geschenk an Zarin Katharina II. nach St. Petersburg geschickt wurde<sup>513</sup>. Das vor seinem Versand in der Hofburg ausgestellte Porträt, das heute nicht mehr nachzuweisen ist, soll Joseph II. in der grünen Uniform des Chevaux-Légers Regiments mit Kaiserkrone sowie die anderen Kronen seines Herrschaftsbereichs gezeigt haben<sup>514</sup>. Das beschriebene Beiwerk deutet auf einen militärischen Kontext hin, indem ausgebreitete Pläne von Befestigungsanlagen zu sehen sind und ungarische Reiter im Hintergrund dargestellt sind. Demnach zeigte dieses Porträt Joseph II. zwar in seiner Würde als Kaiser, jedoch wurde aufgrund der Darstellung in der einfachen Uniform Wert auf Schlichtheit gelegt. Die militärische Ausprägung des Porträts unterstreicht zudem die gemeinsamen militärischen Pläne, die Joseph II. mit Katharina II. hegte. Die Zusammenstellung der drei Porträts ist damit zu erklären, daß die Verbindung zwischen Franz und Elisabeth von Joseph II. angebahnt worden war. Durch die Verbindung waren verwandtschaftliche

---

standen. Die niederen Angestellten erhielten Präsente, denen die Zugabe des kaiserlichen Antlitzes fehlte. Die hier skizzierte Zuteilung verdeutlicht, daß das kaiserliche Antlitz einen ideellen Wert innehatte, der nur bevorzugten Personen zukommen sollte.

<sup>513</sup> *Giornale delle Belle Arti e dell'Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia*, n. 33, 19. agosto 1786, S. 257-258; zu dem Auftrag vgl. PANCHERI 1996-1998, Sektion II/1, S. 162-165 und 197-198 wie PANCHERI 2001, S. 96 u. 335. – Die Porträts sind verschollen (PANCHERI 2001, S. 96).

<sup>514</sup> Die Beschreibung, die einem Brief aus Wien entnommen worden ist, lautet im Originaltext: „Nel palazzo Cesareo sono stati inviati alla Corte di Pietroburgo per regalargli all'Imperatrice Caterina II. Vi è effigiato nel primo il regnante augustissimo Imperatore Giuseppe II. in figura intiera in uniforme verde di Cavalleria con beverino sottoveste e paramani rossi. Presso a lui v'è un tavolino con alcune carte di fortificazioni, e il modello delle due nuove fortezze che si stanno terminando in Boemia cioè Teresienstadt e Josephstadt. Da un'altra parte sopra un tavolino di prezioso marmo vi sono la Corona Imperiale con Scettro, e altri reali diademi, ed in fondo per mezzo di una finestra si vede un accampamento di soldati Ungheri a cavallo che fanno le militari evoluzioni. Sotto a piede del Monarca evvi un superbo tappeto di Persia, e sopra un gran padiglione di porpora all'uso antico che fa un bellissimo effetto. La somiglianza è grandissima, e le mosse son quelle dell'Originale.“ (GIORNALE DELLE BELLE ARTI 1786, S. 257 und abgedruckt bei PANCHERI 1996-1998).

Beziehungen zwischen der Zarenfamilie und den Habsburgern geknüpft worden, da Elisabeth von Württemberg die Schwester der Thronfolgergattin, Maria Fedorowna, war. Das Porträtgeschenk erhält auf diese Weise die diplomatische Funktion der nachdrücklichen Erinnerung an dieses verwandtschaftliche Verhältnis zwischen dem Wiener und Petersburger Hof.

Auch ein Pendantpaar, das sich im Besitz der Familie Colloredo befunden hat, scheint ein Geschenk des Kaiserhauses gewesen zu sein (Kat. Nr. 27)<sup>515</sup>. Die beiden Porträts, die Joseph II. und seine zweite Ehefrau Maria Josepha zeigen, müssen zwischen 1765 und 1767 entstanden sein, da Maria Josepha nach zweijähriger Ehe bereits im Jahr 1767 starb<sup>516</sup>. Da ein solches Geschenk aber nicht in den erhaltenen Rechnungsquellen des Hofes erscheint, wurde es entweder aus einer nicht näher zu spezifizierenden Kassen bezahlt oder die Familie Colloredo ließ das Porträt doch auf eigene Kosten anfertigen<sup>517</sup>.

Im kleinen Format hat Joseph II. einige Porträts verschenkt, die zum Teil in Pretiosen eingearbeitet wurden, wie sie für den höfischen Geschenkekanon im 18. Jahrhundert üblich waren<sup>518</sup>. So ist belegt, daß Joseph II. 1781 eine Porträtbüchse mit den Porträts der kaiserlichen Familie an Staatskanzler Kaunitz verschenkt hat<sup>519</sup>. Da dieses Geschenk in einer Anekdotensammlung eigens erwähnt wurde, war der Fall offenbar selten und wurde daher für wert empfunden, erwähnt zu werden<sup>520</sup>. Wenn großformatige Porträtgeschenke, wie das Geschenk an den Zarenhof, in den Zeitschriften erwähnt wurden, dann muß *ex negativo* der Schluß gezogen werden, daß entweder die verschenkten Porträts für eine Dokumentation nicht spektakulär genug erschienen oder es deutlich weniger Porträtgeschenke unter Joseph II. gegeben hat.

---

<sup>515</sup> Auktionskatalog Dorotheum Wien, 1566. Auktion (1989), Nr. 583, Taf. 86 mit Text. Der Auktionskatalog vermerkt, daß beide Porträts, ein "Geschenk Kaiser Josephs an den Obersthofmeister Graf Colloredo" gewesen seien (vgl. den Verweis auf *Connaissance des arts*, Nr. 40, 1955, S. 55). – Beide Porträts, die dem Umkreis von Alessandro Longhi zugeschrieben werden, befanden sich bis zu ihrer Veräußerung im Jahr 1989 in Schloß Colloredo di Monte Albano, Friaul. Eine Abbildung der letzten Aufhängung im Speisezimmer der Familie ist publiziert in: *Connaissance des arts* (a.a.O.), S. 54.

<sup>516</sup> Diese frühe Entstehungszeit wird zudem durch den altmodischen Habitus der Porträts nahegelegt, der Joseph II. in spanischem Mantelkleid zeigt.

<sup>517</sup> Eine Verbindung zwischen Joseph II. und der Grafen Colloredo bestand in der Hinsicht, da Joseph Graf Colloredo-Waldsee, der später Feldmarschalls wurde, den Kaiser auf militärischen Reisen in den Jahren 1766 und 1768 wie auch bei der Frankreichreise im Jahr 1777 begleitete. (Vgl. MAY 1985, S. 77 mit Anm. 54). Außerdem ist von Hieronymus Graf Colloredo, Erzbischof von Salzburg, bekannt, daß er die Reformideen Josephs II. unterstützte (GUTKAS 1989, S. 320).

<sup>518</sup> Vgl. MAY 1985, S. 89, der Geschenke bei Reisen Josephs II. untersucht (vgl. Kapitel VI.B).

<sup>519</sup> Den Versand dieses Geschenkes erwähnt GEISLER 1781, S. 103-107.

<sup>520</sup> Die Eitelkeit des Staatskanzlers wird dazu beigetragen haben, daß er solche Ehrungen publik machte. Vgl. die Beschreibung des Charles de Ligne: „Die beispiellose Eitelkeit des Fürsten Kaunitz übertrifft jede Schilderung. (...) Eines Tages sagte er zu einem von mir eingeführten Russen: „Mein Herr, ich rate Ihnen, meine Porträts zu kaufen, denn man wird bei Ihnen zu Hause froh sein, auf diese Weise einen der berühmtesten Männer kennen zu lernen, den vornehmsten Reiter und den besten Minister, der diese Monarchie seit über 50 Jahren führt, überdies einen Mann, der alles weiß, alles kennt und alles versteht.“ (LIGNE 1920, S. 145/146).

Diese Vermutung wird auch durch die Untersuchung anderer Höfe belegt. Während wir bisher davon ausgehen mußten, daß diejenigen Bildnisse, die sich in königlichen Porträtgalerien befinden, auf Geschenke der Dargestellten zurückzuführen sind, deutet die Quellenlage zur Zeit Josephs II. auf einen anderen Sachverhalt hin. Sowohl das Porträt Josephs II., das sich in der Porträtgalerie in Gripsholm aus dem Besitz des schwedischen Königshauses erhalten hat (Kat. Nr. 79), als auch sein Porträt aus der Potentatengalerie des dänischen Königshauses (Kat. Nr. 14) gehen auf Bestellungen des jeweiligen Königshauses zurück. Als Gustav III. die Porträtgalerie in Gripsholm anlegte, bestimmte er, daß die Herrscher in ihren landesüblichen Zeremonialkleidern dargestellt werden sollten<sup>521</sup>. Dieses Konzept verlangte, daß die Porträts hierzu eigens angefertigt werden mußten und die Galerie nicht durch beliebige Porträtgeschenke bestückt werden konnte. Auch die Porträts des „Potentat-Gemakket“, das sich ursprünglich in Schloß Christiansborg bei Kopenhagen befand, wurden auf Geheiß der dänischen Regierung (im Jahr 1765) in Auftrag gegeben<sup>522</sup>. Hierzu informierte sich die dänische Gesandtschaft nach geeigneten Porträtmalern an den ausländischen Höfen und gab dort die Porträts in Auftrag, die bis 1767 angeliefert wurden<sup>523</sup>. Da diese Porträts demnach keine Geschenke des Kaiserhauses waren, reduziert sich der Bestand jener Porträts, die bisher als Geschenkgaben betrachtet wurden.

Die das eigene Bildnis betreffende Wende Josephs II. zur Sparsamkeit, ist nicht als eine generationsbedingte Entwicklung zu bewerten, sondern zeigt sich als eine persönlichkeitsgebundene Tendenz Josephs II. Gleichzeitig verfährt seine Schwester Marie Antoinette in Frankreich weit freigiebiger mit ihrem Porträt. Nach früheren Kopieraufträgen aus den Jahren 1776 und 1777 beauftragte sie 1779 die Malerin Elisabeth Vigée Lebrun erneut, indem sie nun ein Ganzfigurporträt von ihr als Geschenk für Maria Theresia und Joseph II. bestellte (Vergleichsabb. 16)<sup>524</sup>. Anschließend gab sie bei ihr zwei weitere Exemplare in Auftrag, die für Katharina II. und für ihr eigenes Apartment in Versailles oder Fontainebleau bestimmt waren<sup>525</sup>. Auch hohe Beamte beschenkte sie mit ihrem

---

<sup>521</sup> AK FACE STOCKHOLM 2001, S. 74 mit Verweis auf einen Brief von U. Scheffer an J. v. Nolken v. 31.3.1773 (Schwed. Nationalarchiv, Kabinettet för utrikes brevväxling, BI vol. B: 88).

<sup>522</sup> ANDRUP 1924, S. 22f. und MK Royal Museum Kopenhagen 1951, S. 228/9.

<sup>523</sup> ROETTGEN 1999, S. 206 mit Quellenbelegen zum Auftrag des hierfür entstandenen Porträts Karls III. von Anton R. Mengs. (Vgl. auch Diskussion im Katalog zu Kat. Nr. 14).

<sup>524</sup> Bei diesem Porträt handelt es sich um jenes Bildnis, das heute im Kunsthistorischen Museum, Wien aufbewahrt wird und sie in einer weißen Satinrobe und Korb zeigt.

<sup>525</sup> Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) vermerkt diesen Auftrag in ihren Memoiren: "It was in the year 1779 that I painted the Queen for the first time. (...) This portrait was destined for her brother, Emperor Joseph II., and the Queen ordered two copies besides – one for the Empress of Russia, the other for her own apartments at Versailles or Fontainebleau". (zit. nach: *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, Kap. II by Elisabeth Vigée Le Brun, übersetzt von L. Strachey, 1903). Hiervon malte sie weitere Kopien, deren ursprüngliche Bestimmungen aber nicht bekannt sind.

Porträt<sup>526</sup>. Diese Freigiebigkeit mit dem eigenen Antlitz erinnert an den Umgang, den Maria Theresia mit Porträts gepflegt hatte. Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, diesen Umgang allein als ein Geschlechtsspezifikum zu bezeichnen. Der Umgang, den andere männliche Monarchen, wie z.B. Gustav III. von Schweden, mit ihrem Porträt pflegten, zeigt, daß hier ebenfalls ausgiebig Porträtgeschenke verteilt werden konnten<sup>527</sup>.

Die Untersuchung hat gezeigt, daß offenbar das *großformatige* Ölbildnis in seiner alleinigen Repräsentationsfunktion dem Selbstverständnis Josephs II. widersprochen zu haben scheint. Ein Monarch, der nur an manchen Tagen „genötigt war, den Kaiser vorzustellen“ und an den übrigen Tagen seine Regierungstätigkeit als Dienst am Staat wahrnahm<sup>528</sup>, konnte kein Verständnis für großformatige Porträtgeschenke haben<sup>529</sup>. Für Porträts *kleineren* Formats hat Joseph II. dagegen Verwendung gefunden, wie die häufige Verrechnung von preiswerten Porträts im Kassenbuch nahelegt<sup>530</sup>.

Das kleine Porträt, das Friedrich II. von Joseph II. besaß und das in seinem Arbeitszimmer aufgestellt gewesen ist (Kat. Nr. 57), könnte auf diesem Wege in den Besitz des Preußenkönigs gekommen sein. Sein Format scheint ausgereicht zu haben, um an die Person des Kaisers zu erinnern. Gefragt, warum er so viele Porträts Joseph II. in seiner Umgebung habe, soll Friedrich II. geantwortet haben „Ah! Das ist ein junger Mann, den man nicht oft genug unter den Augen haben kann!“<sup>531</sup>. Demnach entschied hier die Menge und nicht die Größe der Porträts über die Bildpräsenz.

---

<sup>526</sup> Es sind zwei Porträts bekannt, welche erneut von E. Vigée Lebrun gemalt wurden und als Geschenk in den Besitz hoher Beamte des Hofes übergangen. Das erste ist jenes Porträt aus dem Jahr 1785, welches für den Botschafter in Konstantinopel, Graf Marie Gabriel Auguste de Choiseul-Gouffier (1752-1817), im Auftrag des Außenministeriums gemalt wurde und diesem im gleichen Jahr von Ludwig XVI. überreicht wurde (vgl. AK KIMBELL ART MUSEUM 1981, S. 38, 74 (dort Anm. 23), Abb. P. 36, Farbfig. 3). Ein ähnliches Porträt besaß der französische Botschafter am englischen Hof, Graf d'Adhemar (vgl. NORTHCOTE 1819, Kat.-Abb.-Nr. 100).

<sup>527</sup> Vgl. Kap. VI.C.2 zu den Geschenken Gustavs III. bei seiner Reise nach St. Petersburg 1777.

<sup>528</sup> Vgl. die Aussagen Josephs II. bezüglich seiner Regierungsauffassung als treuer Diener des Staates in dem Dokument „Josephs des Zweyten Erinnerung an seine Staatsbeamten am Schlusse des 1783ten Jahres“, in Auszügen abgedruckt bei EHALT 1980, S. 223-224: „(...) Ich habe die Liebe, so ich für das allgemeine Beste empfinde und den Eifer für dessen Dienst jedem Staatsbeamten einzuflößen versucht. (...)“.

<sup>529</sup> Vgl. die Anekdote, die Adam Friedrich Geisler berichtet. Auf das Ansuchen eines Bürgers, ihn in Wien besuchen zu dürfen, äußerte Joseph II.: „es wird mir lieb seyn (...), aber sie werden daselbst eben so wenig Glänzendes an mir finden als hier, ausgenommen zehn- oder zwölfmal des Jahres, wenn ich genöthiget bin, den Kaiser vorzustellen“. (GEISLER 1783-91, Bd. 1, S. 142).

<sup>530</sup> Hierbei beziehe ich mich auf Porträts, die mit 50 Gulden pro Stück verrechnet wurden.

<sup>531</sup> THIÉBAULT 1901, 2. Bd. S. 42.

### C. Familienbande und Reisen – ihre Wirkung auf die Porträtnachfrage

Das breite Netzwerk der Habsburger, das durch dynastische Verbindungen in ganz Europa unterhalten wurde, war Auslöser dafür, daß das Porträt Josephs II. auch außerhalb des Deutschen Reiches präsent war und dementsprechend rezipiert werden konnte. Die familiären Bindungen, die für die Verbreitung des Porträts Josephs II. eine Rolle spielen, sind zunächst jene, die aufgrund von Eheschließungen der Geschwister Josephs II. mit ausländischen Herrscherhäusern bestanden<sup>532</sup>. Im Zuge dieser Verhelichungen gelangte das Porträt Josephs II. in die Ausstattung jener Residenzen. Zudem wurde das Kaiserporträt durch die rege Reisetätigkeit Josephs II. verbreitet. Diese beiden Komponenten der dynastischen Verbindung und des persönlichen Eindrucks sollen hier beleuchtet und ihre Bedeutung für die Verbreitung des Kaiserbildnisses herausgearbeitet werden.

#### 1. Die Verbindung nach Paris und ihre Wirkung auf die Verbreitung

Von den verwandtschaftlichen Beziehungen, die durch die Eheschließungen der Geschwister Josephs II. entstanden, ist nach diplomatischen Gesichtspunkten die Verheiratung Marie Antoinettes nach Frankreich die spektakulärste, da hier eine Verbindung an ein nahezu gleichrangiges Herrscherhaus vollzogen wurde, zu dem keine nahen verwandtschaftlichen Beziehungen aus der jüngsten Vergangenheit bestanden. Aus diesem Grund möchte ich mich für die hier vorgenommene Untersuchung der familiären Verbreitungsmöglichkeiten des Kaiserbildes auf die durch Marie Antoinette geschaffene Verbindung konzentrieren. Neben der politischen Brisanz der Verbindung bietet dieses Beispiel zudem eine weitere günstige Nuance, da

---

<sup>532</sup> Aufgrund der großen Geschwisterzahl Josephs II. und der klugen Heiratspolitik Maria Theresias ist das Ausmaß des Netzwerkes beträchtlich. So bestanden Verbindungen nach Spanien durch die Hochzeit Peter Leopolds mit Maria Louisa (auch Ludovica genannt), der Tochter Karls III. von Spanien (1765), wenn auch das Paar in Florenz residierte. Nach Neapel bestand eine Verbindung, da Erzherzogin Maria Karolina im Jahr 1768 Ferdinand IV. von Neapel-Sizilien heiratete. Durch die Hochzeit von Erzherzogin Maria Amalia mit Herzog Ferdinand von Parma (1769) war das Kaiserhaus auch in Parma präsent. Nach Frankreich wurden durch Marie Antoinette im Jahr 1770 familiäre Bande geknüpft, indem sie den späteren König Ludwig XVI. von Frankreich heiratete. Erzherzog Ferdinand schließlich wurde 1771 mit Marie Beatrice von Este, der Tochter des Herzogs Ercole III. von Modena, verheiratet und residierte als Generalgouverneur der Lombardei in Mailand. – Zudem fand im Jahr 1766 die Hochzeit zwischen Erzherzogin Marie Christine mit Albert von Sachsen-Teschen statt. Da dieser jedoch nicht über ein angemessenes Territorium oder eine standesgemäße Residenz verfügte, logierte das junge Paar in habsburgischem Territorium, zunächst in Wien und Preßburg, bis es 1781 von Joseph II. mit der Statthalterschaft der Niederlande betraut wurde. – Die unverheirateten Schwestern Josephs II., Marianne und Elisabeth, wohnten nach dem Tod Maria Theresias in Klöstern in Innsbruck und Klagenfurt. Der jüngste und ebenfalls unverheiratete Bruder Josephs II., Maximilian Franz, zog im Jahr 1784 nach Köln, um dort sein Amt als Koadjutor des Deutschen Ordens und Kurfürst von Köln zu versehen (vgl. zu diesen Angaben HAWLIK-VAN DE WATER 1987, S. 226-241).

Joseph II. 1777 eine vielbeachtete Reise nach Frankreich unternahm und so detailliert untersucht werden kann, inwiefern seine persönliche Präsenz im Land zur Verbreitung seines Bildes beigetragen hat<sup>533</sup>.

Wie die Heiratspolitik ein Werk Maria Theresias gewesen war, so ist auch die Nutzung des Mediums Porträt zwischen den betreffenden Höfen vor allem ihr zuzuschreiben<sup>534</sup>. Nach Frankreich hatte sie bereits im Jahr 1759 erste Porträtbände gesponnen, indem sie Madame de Pompadour ihr Porträt schickte<sup>535</sup>. Die Entscheidung über die Ausstattung, die die Braut Marie Antoinette für ihre neue Wohnstatt erhielt, ist daher zweifelsohne ihr und nicht einer aktiven Einflußnahme Josephs II. zuzuschreiben. In dieser Phase der Verbindung kann daher kaum von einer aktiv genutzten Porträtverbreitung Josephs II. gesprochen werden. Dennoch hat allein die Verlobung mit einem ausländischen Bräutigam innerhalb der Geschwisterreihe die Verbreitung seines Porträts ausgelöst, ohne daß er selbst dies veranlaßt hätte. So hielt sich der Maler Joseph Ducreux im Auftrag des französischen Ministers Choiseul von Februar bis Mitte November 1769 in Wien auf, um dort anlässlich der bevorstehenden Hochzeit zwischen Marie Antoinette und Ludwig XVI. ein Porträt der Prinzessin anzufertigen<sup>536</sup>. Während dieses Aufenthaltes malte er auch Joseph II. und trug so quasi in seinem Rückgepäck zur Verbreitung dieser Porträtaufnahme in Frankreich bei<sup>537</sup>.

Ein knappes Jahrzehnt nach der Heirat plante Marie Antoinette, neue Porträts von Maria Theresia und Joseph II. in Auftrag zu geben. Zu diesem Zwecke entsandte sie den aus Schweden stammenden Maler Alexandre Roslin nach Wien<sup>538</sup>. Wenn auch diese Porträts nicht zustande kamen, da Maria Theresia

<sup>533</sup> Die Auswahl dieses Beispiels bedingt jedoch auch, daß sich hier Mechanismen mischen könnten, die – streng genommen – den zu trennenden Sphären der „Verwandtschaftsbeziehung“ und der „Reisetätigkeit“ Josephs II. zuzuschreiben sind. Diese mögliche Verquickung wurde jedoch in Kauf genommen, da die Vorteile dieses Beispiels überwiegen. An den betreffenden Stellen wird auf diese Vermischungsmöglichkeit hingewiesen werden müssen.

<sup>534</sup> Sie war es, die Joseph Hickel zwischen 1768 und 1769 an die Höfe von Florenz, Mailand und Parma schickte, damit er dort Porträts anfertigen sollte (HHStA Wien, GKZA, Amtsbücher 1766-1769, fol. 113-124, publiziert in: FLEISCHER 1932, S. 98, Rechngs.-Nr. 342). – Ebenfalls bezahlte sie die Malerin Franziska Seybold im Jahr 1769 für ein Porträt, das den Prinzen von Parma darstellt (HHStA, a.a.O., publiziert in: FLEISCHER 1932, S. 100, Rechngs.-Nr. 363).

<sup>535</sup> Ein Hinweis auf diese Verbindung liegt im HHStA vor, indem dort ein eigenhändiger Dankesbrief vom 28.1.1759 aufbewahrt wird, in dem sich Madame de Pompadour für ein Porträtgeschenk bedankt (HHStA, Frankreich Varia Fasz. 37; vgl. auch AK ÖSTERREICHISCHE GESCHICHTE 1965, Kat. Nr. 178).

<sup>536</sup> SAUR-KÜNSTLERLEXIKON, Bd. 3, Eintrag zu Ducreux, S. 226.

<sup>537</sup> Diese Porträtvorlage selbst ist nicht erhalten, so daß das Aussehen der Porträtversion nur über Nachahmungen erschlossen werden kann. Das Porträt, das Ducreux geschaffen hat, muß der Porträtversion von Batoni sehr nahe gewesen sein, wie ein Nachstich des Ducreux Porträts zeigt (Kat. Nr. 68; Wien, Wiennuseum, Inv. Nr.: 179.255). Die Signatur vorne lautet exakt: «Peint à Vienne par Ducreux 1771» und «Gravé par Cathelin», Verlegeradresse: «à Paris chez Blighy, Lancier du Roi, Cour du Maége aux Thuilleries».

<sup>538</sup> vgl. LUNDBERG 1957, Bd. 1, 301ff. - Roslin, der von 1747 bis 1752 in Italien arbeitete (Rom und Parma) und anschließend in Paris hauptsächlich als Porträtmaler der höfischen Gesellschaft tätig war, wurde von Marie Antoinettes seit ihrer Ankunft in Paris im Jahr 1770 protegiert.

keine Zeit für die Porträtsitzungen erübrigen wollte<sup>539</sup>, so zeigt das Bemühen der französischen Königin, daß sie Porträts derjenigen beiden Familienmitglieder in ihrer Umgebung haben wollte, die den Vorstand des Hauses Habsburg darstellten. Die Zurschaustellung der Verwandtschaft mit der Kaiserin und dem Kaiser stärkten die Stellung, die sie innerhalb des höfischen Wertesystems innehatte. Dies galt insbesondere für die ersten elf Jahre der Verbindung, in denen Marie Antoinettes Stellung noch nicht durch die Geburt eines Thronfolgers gestärkt worden war<sup>540</sup>.

Durch die Verbindung Marie Antoinettes mit dem französischen Herrscherhaus ist zu erklären, warum verhältnismäßig viele Gemäldeporträts Josephs II. aus dem ehemaligen Besitz der französischen Könige in Paris erhalten sind. Das Inventar des Musée du Louvre und des Musée du Château de Versailles verzeichnet insgesamt fünf Bildnisse Josephs II., von denen vier als Gemälde und eins als Porträtbüste gearbeitet sind<sup>541</sup>. Wenn auch nicht für alle Porträts rekonstruiert werden kann, daß sie unter Marie Antoinette selbst angeschafft wurden, so ist doch offenkundig, daß sie es war, die die Verbindung mit dem Hause Habsburg und daher die Notwendigkeit der Präsenz Josephs II. in der Familiengalerie der französischen Könige geschaffen hatte<sup>542</sup>. Es ist zu untersuchen, wann die Porträts Josephs II. entstanden, um zu rekonstruieren, durch welche Kanäle und Mechanismen sein Porträt in Frankreich Verbreitung gefunden hat.

Das erste *fest datierte* Porträt Josephs II., das nachweislich in Frankreich entstanden ist, ist ein Kupferstichporträt, das im Jahr 1771 von Cathelin gestochen und von Bligny in Paris herausgegeben wurde (Kat. Nr. 68, vgl. **Abb. auf der folgenden Seite**)<sup>543</sup>.

---

<sup>539</sup> Zum Scheitern des Porträtvorhabens vgl. Brief von Roslin an Baccarelli, 16. Dez. 1777 (zitiert in: KOSCHATZKY/KRASA 1982, S. 132/3), sowie Brief Maria Theresias an Maria Antoinette vom 6. März 1778 (zitiert ebenda).

<sup>540</sup> Die Ehe Marie Antoinettes und Ludwigs XVI. blieb bis 1778 kinderlos. Nach der ersten Tochter wurde 1781 auch ein Sohn geboren.

<sup>541</sup> Vgl. Kat. Nrn. 124, 66, 67 Versailles, Inv. Nr. MV 3941, 3942 und 4572) sowie Kat. Nr. 126 (Paris, Louvre, MNR 781).

<sup>542</sup> Kat. Nr. 67 wurde erst im Jahr 1841 unter Louis-Philippe für die Galeries Historiques angekauft. Die anderen beiden Gemälde des Schlosses Versailles, die ebenfalls unter Louis-Philippe ihre Ausstellung in den Galeries Historiques erhielten (Kat. Nr. 124 und 66) gehören zum alten Sammlungsbestand, wenn auch die ursprünglichen Aufhängungsorte nicht bekannt sind (Die Kat. Nr. 126 gehört heute zu dem Bestand des Louvre).

<sup>543</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 179.255.

Dieser Stich geht auf die oben angesprochene Vorlage von Ducreux zurück, die er in der Beischrift zitiert, und ist in verschiedenen Versionen erhalten<sup>544</sup>. Die verschiedenen Versionen zeigen mit leicht veränderten Beischriften Joseph II. in ovalem Brustbildformat in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Sein Kopf ist nach halb links gewandt und kommt der Version von Batoni sehr nahe. Auch im Medium des Gobelinporträts wurde die Vorlage von Ducreux sofort aufgegriffen. Bereits kurz nach dem Entstehen dieser Porträtversion von Ducreux fertigte die Teppichknüpferei von Cozette ein Gobelinporträt Josephs II. nach dieser Vorlage an, welches im Salon von 1773 ausgestellt und erneut einige Jahre später von der Konkurrenzweberei von Savonnerie kopiert wurde (Kat. Nr. 31)<sup>545</sup>.



Neben dieser frühen Gruppe von datierbaren Bildnissen, die auf die Vorlage von Ducreux zurückgreifen, existieren in Frankreich ebenfalls frühe wenn auch undatierte Porträts Josephs II. nach der altertümlichen Vorlage des Martin van Meytens. Die Existenz von Kupferstichen, die in der Bibliotheque Nationale aufbewahrt werden, zeigen, daß einzelne Kupferstiche nach dieser frühen Vorlage in Frankreich kursiert haben müssen<sup>546</sup>. Auch im Medium des Gobelinporträts sind zwei Bildnisse erhalten, die auf die Vorlage im Stile von Meytens zurückgehen: Das erste Bildnis ist ein geknüpftes Porträt in Savonnerie-Technik, welches auf eine Vorlage der Meytenszeit (vor 1770) zurückgeht, und

<sup>544</sup> Neben diesem Exemplar existiert ein weiteres im Porträtarchiv Diepenbroick (= PAD) in Münster (Maße s.o.; ausgestellt in AK JOSEPH II. 1980, Nr. 543, S. 436, ohne Abb.). – Ebenfalls im Wienmuseum ist ein leicht abgewandelter Druck der gleichen Künstlerzusammenstellung erhalten (Inv. Nr.: 90814). Unten befindet sich eine Beischrift in einer Tafel, welche in der Mitte durch ein Medaillon mit Wappen unterbrochen wird: "Joseph II. Empereur et Roi des Romains les 8. Aout 1765 / Né à Vienne le 13. Mars 1741 / Gravé d'après le Tableau que Son Altesse Madame la Comtesse de / Brionne à bien voulu prêter à son très humble Serviteur Bigny." Darunter die oben zitierte Signatur.

<sup>545</sup> MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, S. 350. Das Gobelinporträt aus dem Jahr 1772 lag mir nicht vor, daher ist hier nur die Kopie von Nicolas-Cyprien Duvivier im Katalog aufgeführt.

<sup>546</sup> Kat. Nr. 202 (Ein Exemplar von diesem Stich ist auch in Paris, Bibliotheque Nationale erhalten). Stich von Joseph Zimmermann, nach einem Original „peint à Vienne“. Das Porträt zeigt Joseph II. noch in seiner Würde als römischer König mit dem Titel „Josephus II. Romanorum Rex“ und muß daher zwischen 1764 und 1765 entstanden sein.

den Kaiser in Hoftracht mit Spitzenjabot und den kaiserlichen Insignien zeigt<sup>547</sup>. Das zweite ist ein Gobelin-Porträt, welches der Knüpfer Nicolas-Cyprien Duvivier geschaffen hat (Kat. Nr. 31) und Joseph II. in Rüstung zeigt<sup>548</sup>. Da zu diesem Porträt keine eindeutigen Quellen erhalten sind, kann nur spekuliert werden, zu welcher Zeit es entstanden ist. Entgegen der bisherigen Datierung auf die Zeit zwischen 1777 und 1781<sup>549</sup>, sehe ich aufgrund der altmodischen Porträtversion Anhaltspunkte für eine frühere Entstehungszeit. Eventuell handelt es sich hier um eine Konkurrenzversion, die gleichzeitig mit dem Gobelin-Porträt nach Ducreux zwischen 1769 und 1772 entstanden ist. Da das Porträt von Duvivier keine farbliche Attraktivität vermittelt, ist zu vermuten, daß es nach einem Kupferstich gearbeitet wurde<sup>550</sup>. Eine solche Vorgehensweise spricht dafür, daß dieses Porträt zu einem frühen Zeitpunkt gearbeitet wurde, als der Kaiser noch nicht *in persona* in Paris gewesen war und der Künstler daher auf graphische Vorlagen ohne lebendige Plastizität angewiesen war. Nachdem mittels der Porträtvorlage, die Ducreux aus Wien mitbrachte, eine plastische und farblich ansprechende Vorlage in Paris rezipiert werden konnte, scheint die Produktion von Teppichporträts einen neuen Impuls erhalten zu haben. So ist neben den genannten Porträts ein weiteres Gobelin-Porträt dokumentiert, welches auf der Vorlage von Ducreux basiert, den Kaiser jedoch in einem weißen Uniformrock zeigt<sup>551</sup>.

Dem Bestand der hier vorgestellten Porträts Josephs II. ist zu entnehmen, daß offenbar erst gleichzeitig mit dem Porträt von Ducreux und damit anlässlich der Vermählung des Königspaares eine vermehrte Produktion der Porträts Josephs II. in Frankreich einsetzte. Demnach schuf nicht seine Eigenschaft als deutscher Kaiser, sondern erst seine Verwandtschaft mit dem französischen Königshause das Interesse an seiner Person.

---

<sup>547</sup> Das Porträt befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York (abgebildet in MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, S. 352, Abb. 353). Es ist z.B. in Haltung und Gewand dem Porträt im Niederösterreichischen Landesmuseum (Kat. Nr. 15) vergleichbar.

<sup>548</sup> Dieses Porträt befindet sich heute in der Sammlung Rothschild, die nördlich von London in Schloß Waddesdon beheimatet ist (vgl. MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, S. 351ff.)

<sup>549</sup> Vgl. MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, S. 350.

<sup>550</sup> MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, S. 352.

<sup>551</sup> Dieses Porträt ist nur durch einen Verkaufskatalog (vorher Doistau und Penard Sammlung, dann Penard y Fernandez Auktion, Paris, Palais Galliera, 7. Dezember 1960, lot 134, ohne Abb.) belegt. Der heutige Aufbewahrungsort ist nicht bekannt.

## 2. Verbreitung des Porträts Josephs II. anlässlich der Frankreichreise 1777

Einen eminenten Impuls für die Verbreitung des Bildnisses Josephs II. stellte die Reise nach Paris dar, die Joseph II. im Jahr 1777 auf Drängen Maria Theresias unternahm<sup>552</sup>. Da die familiären Beweggründe für diese Reise nicht öffentlich kommuniziert werden konnten, wurde die Reise Josephs II. als Besuchs- und Kulturreise dargestellt. Die Reise Josephs II. und besonders der Aufenthalt in Paris vom 18. April bis 30. Mai 1777 erhielt eine enorme Resonanz in der Öffentlichkeit und wurde von einer Reihe von Publikationen begleitet, die die Etappen und Ereignisse der Reise wiedergeben<sup>553</sup>.

Schon im Vorfeld der Reise, bevor Joseph II. die Fabrik der Teppichknüpferei von Savonnerie besuchte<sup>554</sup>, stellte der Teppichknüpfer Nicolas-Cyprien Duvivier ein Gobelin-Porträt von Joseph II. (Kat. Nr. 31) zusammen mit einem Pendantporträt, das Ludwig XVI. darstellt, her<sup>555</sup>. Beide Porträts bot er Ludwig XVI. an – vermutlich in der Hoffnung, daß er das Pendantpaar dem Kaiser anlässlich seines Besuchs schenken würde<sup>556</sup>. Dieses Pendantpaar wurde jedoch dem Künstler zurückgeschickt, woraus deutlich wird, daß es entweder nicht gefallen hatte oder der König andere Geschenke vorgesehen hatte<sup>557</sup>. Jenes 1777 angebotene Porträt Josephs II. arbeitete Duvivier, wie es auch 1772 bereits die Konkurrenzweberei getan hatte, nach der Vorlage, die Ducreux im Jahr 1769 nach

---

<sup>552</sup> Neben seinem landeskundlichen Interesse reiste Joseph II. in der Mission, daß er Marie Antoinette vor den Konsequenzen ihres ausschweifenden Lebenswandels warnen sollte (vgl. BEALES 1987, S. 246). Zudem sollte Joseph II., da auch sieben Jahre nach der Eheschließung noch keine Kinder aus dieser Verbindung entstanden waren, Ludwig XVI. zu einer Operation überreden, die ihm die Vaterschaft ermöglichen sollte. – Zu den politischen Anregungen, die Joseph II. während seiner Reise sammelte vgl. Wagner in: HANTSCH 1965, S. 221 – 246). Weitere Erkenntnisse hierzu sind von der Forschung Martina Grecenkovas (Prag) zu erwarten, die derzeit den Fragenkomplex zur Reisetätigkeit Josephs II. als Medium seiner Politik untersucht.

<sup>553</sup> Vgl. als Beispiele der zeitgenössischen Reiseberichte: DU COUDRAY 1777, S. 109-120 (Exemplar in der Bibliotheque Nationale, Paris), sowie: REISE NACH PARIS 1777, sowie: ANTHOLOGISCHE BESCHREIBUNGEN 1777 und ABBÉE DUVAL-PYRAU 1777.

<sup>554</sup> Der Besuch fand am 8. Mai 1777 statt. Vgl. *Correspondance de Marie-Thérèse et de Mercy-Argenteau*, III, Paris 1874, S. 63-4 und Vermerk im Registre d'Antin, ff. 89 und 89v, zusammengefaßt in: AK ROTHSCHILD COLLECTION, 1982, Appendix B, S. 508. (Diese Angabe stimmt jedoch nicht mit dem Bericht von Coudray überein, der einen solchen Besuch am 8. Mai nicht erwähnt, wenn auch er am 3. Mai den Besuch der Gobelfabrik dokumentiert (vgl. DU COUDRAY 1777, S. 112).

<sup>555</sup> Die beiden Gobelinporträts blieben bis in 20. Jahrhundert im Besitz der Familie des Künstlers, wurden aber 1953 vom Musée du Louvre angekauft, so daß sie heute im ehemaligen Schlafzimmer Marie Antoinettes in Versailles zu besichtigen sind. (Vgl. MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, S. 351f. sowie HOOG O.J., für die Abb. der heutigen Raumansicht mit dem eingefügten Porträt, S. 54/55)

<sup>556</sup> MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, Bd. 10, S. 351.

<sup>557</sup> Es sind kostspielige Geschenke dokumentiert, die bei dieser Reise ausgetauscht wurden. Joseph II. erhielt anlässlich der Reise von 1777 ein „grünes Service“ der Manufaktur Sèvres aus beinahe 500 Einzelteilen (vgl. AK GESCHENKE 1988, S. 48). Bei seiner Reise nach Frankreich im Jahr 1782 schenkte ihm Ludwig XVI. einen so kunstvoll gearbeiteten Degen, daß sich die Wiener Schmiede angefeuert fühlten, diesen zu überbieten (GEISLER 1783-91. Bd. 4, S. 19).

Paris mitgebracht hatte<sup>558</sup>. Ducreux' Porträtversion scheint demnach die bildliche Vorstellung, die von Josephs II. im französischen Raum vorhanden war, so umfassend geprägt zu haben, daß selbst acht Jahre später Duvivier auf diese Vorlage zurückgriff.

Von Seiten Marie Antoinettes wurde eine Porträtbüste ihres Bruders bei Simon Louis Boizot in Auftrag gegeben, die zur Ausstattung des Petit Trianon im Versailler Schloßpark gehört (Kat. Nr. 183)<sup>559</sup>. Diese Büste, die während der Anwesenheit des Kaisers entstand, stellt dort das Pendant zur einer Büste König Ludwigs XVI. (Inv. Nr. MV 5789) dar, die ebenfalls von Boizot stammt<sup>560</sup>. Leider sind keine Berichte erhalten, wann und unter welchen Umständen die dazu erforderliche Bildnissitzung erfolgte<sup>561</sup>. Da jedoch Boizot für die Porzellanmanufaktur Sèvres arbeitete und Joseph II. diese am 23. April besuchte, ist es leicht denkbar, daß bei diesem Anlaß ein Treffen zwischen ihnen stattgefunden hat<sup>562</sup>. So wie von Sèvres auch eine verkleinerte Version der Büste in Biscuit hergestellt wurde, scheint die von Boizot gefundene Porträtversion auch in der breiten Öffentlichkeit auf großes Wohlwollen gestoßen zu sein, da sich das Pariser Publikum um die Büste, die im Salon von 1777 ausgestellt wurde, scharte und die Ähnlichkeit bewunderte<sup>563</sup>. Die Breitenwirkung dieses Auftrags ist dadurch zu ermessen, daß die seitliche Ansicht der Büste von der Schwester des Bildhauers in Kupfer gestochen wurde und auf diese Weise von einem großen Publikum rezipiert werden konnte (Kat. Nr. 184)<sup>564</sup>.

Während diese Bildnisvorhaben von Marie Antoinette mit dem Ziel initiiert wurden, ein getreues Abbild des Bruders in Paris zu behalten, ist unklar,

---

<sup>558</sup> Vgl. MK ROTHSCHILD COLLECTION 1982, a.a.O. – Das korrespondierende Porträt Ludwigs XVI. wurde nach einer Vorlage von Van Loo (1760) gearbeitet.

<sup>559</sup> Paris, Châteaux de Versailles, Inv. Nr. MV 2150. Die beiden Büsten befinden sich heute noch an der ursprünglich vorgesehenen Stelle im Antichambre des Petit Trianon. – Zu Boizot vgl. Thérèse Picquenard, Les bustes de Louis Simon Boizot sous l'Ancien Régime. Portraits d'apparat et portraits intimes, in: *Augustin Pajou et ses contemporains. Actes du Colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 7 et 8 novembre 1997*, Paris 1999, S. 481-506.

<sup>560</sup> vgl. FURCY-RAYNAUD 1909, S. 12-13.

<sup>561</sup> Weder die oben bereits zitierten Berichte der Reise geben darüber Auskunft noch erwähnt der kaiserliche Gesandte, Graf Mercy-Argenteau, in seinem Bericht an Maria Theresia explizit eine Bildnissitzung (Vgl. DE MERCY-ARGENTEAU 1781, S. 1-13, 61).

<sup>562</sup> Vgl. AK VERSAILLES 2001, S. 92.

<sup>563</sup> Vgl. die Ausstellung der Büste im Salon von 1777, die im *Livret du Salon* (1777, Nr. 258) dokumentiert wurde und die Erwähnung im *Mercure de France* (Oktober 1777, S. 188). Die *Memoires secrets* berichten dazu: «Ce dernier (Boizot) a mieux réussi dans le buste de l'Empereur, dont ne pouvant plus admirer la personne, les Français aiment encore à contempler l'Image. Elle est d'une exactitude scrupuleuse et son air de tête est surtout bien saisi dans ce point d'attention et d'examen qui était l'attitude de cette Majesté observatrice à Paris» (*Memoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, 1780, lettre III, 22 septembre 1777, S. 277-278, zitiert nach AK VERSAILLES 2001, S. 92).

<sup>564</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.977. Der Stich wurde in den Zeitungen angekündigt (Journal de Paris vom 28. Juni sowie Gazette de France vom 30. Juni und 4. Juli 1777).

inwiefern Joseph II., als er seine Schwester besuchte, *selbst* die Gelegenheit aktiv nutzte, um sein Porträt zu verbreiten. Für die Reise nach Frankreich zu Marie Antoinette sind jedenfalls keine Reisegepäcklisten erhalten, die dokumentieren würden, daß er Porträts zu Geschenkzwecken mitführte. Eine gewisse Sammlung von Geschenken muß Joseph II. jedoch mitgeführt haben, da er dem Taubstummenlehrer Abbé l'Epee in Paris eine goldene Tabakdose samt einer Denkmünze, auf der sein Bildnis geprägt war, schenkte<sup>565</sup>. Zudem ist belegt, daß sich Joseph II. vor seinen Reisen Gedanken über die mitzuführenden Geschenke machte. So z.B. wurde im Vorfeld seiner Rußlandreise 1780 eine Liste erstellt, die alle Geschenke aufführte, die Gustav III. von Schweden bei seiner Rußlandreise 1777 übergeben hatte<sup>566</sup>. Der Sinn dieser Aufstellung war, daß sich Joseph II. im Geschenkwert an den früheren Geschenken orientieren konnte. Wenn für die Frankreichreise solche Dokumente nicht erhalten sind, könnte dies darauf zurückzuführen sein, daß diese Reise hauptsächlich eine familiäre Besuchsreise war und daher kein strenges Zeremoniell beachtet werden mußte. Es genügte offenbar, die von anderer Seite an ihn herangetragenen Bildniswünsche zu bewilligen bzw. es zuzulassen, daß er porträtiert wurde. So gab er dem Mannheimer Maler Franz Kymli die Gelegenheit, ihn in Paris zu malen (Kat. Nr. 133)<sup>567</sup>. Wenn auch keine Dokumente über diese Porträtsitzung selbst erhalten sind, zeigen die Reproduktionen von diesem Bildnis, daß die aktuelle Porträtversion gefragt war und eine große Verbreitung erfahren hat (Kat. Nr. 134)<sup>568</sup>.

Joseph II. nutzte den Aufenthalt in Paris auch dazu, den Kontakt zu einem weiteren Künstler, Jean-Étienne Liotard, herzustellen, den er am 14. Juli 1777 in dessen Atelier besuchte. Wenn auch bei dieser Gelegenheit kein Porträt des Kaisers entstand, so hatte der Besuch in der Hinsicht porträtrelevante Konsequenzen, daß Liotard im Oktober des gleichen Jahres nach Wien aufbrach,

---

<sup>565</sup> (vgl. DU COUDRAY 1777, S. 38f.). – Die Tatsache, daß der Autor die Bildnisdarstellung auf der Münze erwähnt, deutet an, daß auch eine Münze mit dem Porträt als Bildnisgeschenk verstanden werden konnte. – May merkte an, daß Joseph II. – im Gegensatz zu seiner sonstigen Gewohnheit – auf seinen Reisen sehr freigiebig mit Geschenken war (MAY 1985, S. 89).

<sup>566</sup> HHStA, Familienarchiv, Hofreisen, Kt. 11 (vgl. Hinweis hierauf bei MAY 1985, S. 89-90).

<sup>567</sup> München, Bayer. Nationalmuseum, Inv. Nr. R 8360. Der Mannheimer Maler Franz Kymli hielt sich seit 1775 in Paris auf, wo er mit einem Stipendium des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz studierte. Eine Verbindung zu österreichischen Künstlern ist in der Hinsicht zu rekonstruieren, da er Kontakt mit dem Kupferstecher J. G. Wille gehabt haben soll (vgl. THIEME-BECKER 1992, Bd. 22, S. 154). – Außer dem Porträt in München, welches offenbar nur eine Kopie nach dem Kymli-Porträt ist, erwähnt Thieme-Becker ein Porträt Josephs II. von Kymli, welches 1904 in Köln bei Heberle versteigert wurde (THIEME-BECKER 1992, Bd. 22, S. 155 mit Verweis auf den Katalog der Nachlaßversteigerung Nathan (Hamburg), L. Seyler (Bingen) etc.). Dieses Porträt beschreibt Thieme-Becker als „sog. Bildnis Josefs II., Brustbild, fast in Lebensgröße“.

<sup>568</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 179.172. – Neben diesem Nachstich existiert eine Version von M. Steinla (Kat. Nr. 135; Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 13.144 521/3). Thieme-Becker erwähnt zudem einen Nachstich von E. Morace (Bd. 22, S. 154).

um dort Porträts anzufertigen<sup>569</sup>. In dieser Hinsicht nutzte Joseph II. die Verbindung, die durch seine Schwester Marie Antoinette nach Frankreich geschaffen worden war, um anlässlich einer familiären Besuchsreise Kontakte zu talentierten Künstlern aufzubauen, die anschließend Porträts von ihm anfertigen würden<sup>570</sup>. Aufgrund seiner Fähigkeit, porträtrelevante Gelegenheiten und Kontakte aufzuspüren, ersparte sich Joseph II. daher zu einem guten Teil eine detaillierte Planung zur Verbreitung seines Porträts. Er benötigte es nicht, bereits fertige Porträts im Reisegepäck mitzuführen, um diese in Frankreich und über seine Schwester zu verteilen, sondern beauftragte – quasi in gegensätzlicher Zielrichtung – ausländische und talentierte Maler vor Ort mit seinem Bildnis, so daß auf diesem Weg gute Porträtvorlagen ins Ausland getragen werden konnten<sup>571</sup>. Diese Methode hatte zudem den Vorteil, daß diese Porträts dem landesüblichen Porträtstil entsprachen (vgl. auch Kapitel VI.D.2).

Die Frankreichreise Josephs II. stellte auch für die Kupferstichproduktion neue Impulse dar<sup>572</sup>. Nach den oben besprochenen Stichen nach Ducreux stammen weitere Stiche aus französischer Produktion aus den Jahren 1777 und 1778, die aufgrund ihrer Entstehungszeit durch die Reise Josephs II. angestoßen worden sein müssen. Ein Druck bezieht sich explizit auf den Aufenthalt Josephs II., indem er sich auf einen Atelierbesuch Josephs II. während des Besuchs bezieht und den Kaiser als Förderer der Kunst feiert (Kat. Nr. 280)<sup>573</sup>. Weitere Kupferstiche, die im zeitlichen Zusammenhang mit dem Aufenthalt Josephs II. in Paris stehen, sind die bereits erwähnten Kupferstiche nach dem Porträt von Franz Kymli von Schultze (Kat. Nr. 134)<sup>574</sup> und Steinla (Kat. Nr.

---

<sup>569</sup> AK LIOTARD 1992, S. 309.

<sup>570</sup> Auch auf dem Rückweg unternahm Joseph II. weitere Künstlerbesuche. So besuchte er in Basel den Kupferstecher Christian von Mechel, den er später nach Wien holte, um ihm die Ordnung der kaiserlichen Sammlung anzuvertrauen (Vgl. u.a. Hinweis auf das Treffen bei DU COUDRAY 1777, S. 107).

<sup>571</sup> Dieses Vorgehen deutet an, daß Joseph II. auch im Jahr 1777 noch nicht mit dem Porträtangebot in Wien zufrieden gewesen sein kann, auch wenn es bereits den Anschein hatte, daß er Joseph Hickel protegierte (vgl. dazu Kapitel IV.B.2).

<sup>572</sup> Das Phänomen ist für jede Reise Josephs II. belegt. Jedoch förderte die verwandtschaftliche Beziehung das Interesse an seinem Porträt und damit den Wirkungsgrad des Phänomens.

<sup>573</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 86.603. In der Legende wird der Kaiser als moderner Titus (bei optischer Ähnlichkeit mit Julius Caesar) verglichen, indem Putten gerade die Köpfe dieser römischen Kaiser anfertigen und der Text darauf bezug nimmt. Des weiteren wird angesprochen, daß Joseph II. der Mann sei, auf den Diogenes gewartet habe, so daß er nun seine Laterne ausblasen könne. Der Text bezeichnet ihn als «Prince, artiste, et soldat, grand, modeste à la fois» sowie erwähnt eine «visite *l'atelier des Arts françois*, où il manifesta son gout, et sa générosité». (ausgestellt, in: AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr. 542, S. 436, ohne Abb.) – Bei dem Atelierbesuch könnte es sich um den Besuch der Künstler im Louvre handeln, den Du Coudray beschreibt: „Der erlauchte Reisende besuchte unter andern die Werkstätte (sic!) der Maler, welchen der König in seinem Louvre Wohnungen anweisen läßt.“ (DU COUDRAY 1777, S. 72)

<sup>574</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 179.172.

135)<sup>575</sup>. Diese Kupferstiche zeigen Joseph II. im Brustbildformat in Uniform nach halb links gewandt und erinnern sehr an die Porträtaufnahme, die Hickel geschaffen hatte, wenn sie auch die Züge Josephs II. weicher gezeichnet wiedergeben.

Während die obengenannten Kupferstiche anlässlich der Frankreichreise Joseph II. als „Josephus II. Empereur des Romains“ benennen, existiert eine Reihe von graphischen Porträts, die den Kaiser mit seinem offiziellen Pseudonym des „Grafen von Falkenstein“, welches er für seine Reisen verwendete, darstellen<sup>576</sup>. Da dieses Pseudonym in die verschiedenen Landessprachen übersetzt auf Kupferstichen vorliegt, ist zu folgern, daß diejenigen Werke, die die französische Bezeichnung „Comte de Falckenstein“ tragen, anlässlich einer Reise durch französischsprachiges Territorium entstanden. Ein Kupferstichporträt, das anlässlich der Reise entstanden sein könnte, zeigt das Brustbild Josephs II. in einem schlichten Medaillon mit Schleife und betitelt ihn als „Monsieur le Comte de Falckenstein“ betitelt<sup>577</sup>. Die deutsche Bezeichnung, „Graf v. Falkenstein“, findet sich dagegen auf einem Kupferstich, den Johann Heinrich Lips nach der Vorlage von Joseph Hickel im Jahr 1777 gestochen hat (Kat. Nr. 87)<sup>578</sup>. Lips war derjenige Stecher, den Johann Caspar Lavater aufgrund seiner exakten Arbeitsweise für sein physiognomisches Studienmaterial bevorzugte<sup>579</sup>. Da Lavater Joseph II. bei dessen Rückreise aus Frankreich in Waldshut sah und sprach, ist es anzunehmen, daß der Stich nach diesem Zusammentreffen entstanden ist und für den deutschsprachigen Raum konzipiert wurde<sup>580</sup>.

Die Häufung der Bildnisse, die um das Jahr 1777 in Frankreich von Joseph II. entstehen, zeigt, daß die Ausstrahlung des Kaisers den Ausschlag für die Produktion gegeben haben muß. Ein Beispiel für den Enthusiasmus, den die Präsenz des Kaisers selbst in seinen späten Regierungsjahren hervorrufen konnte, ist ein Kupferstich von I. F. Been, der sich auf die Reise Josephs II. durch

---

<sup>575</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 13.144.

<sup>576</sup> Zur generellen Gewohnheit Josephs II., incognito zu reisen vgl. MAY 1985, S. 59 – 91. – Die Verknüpfung einer Kupferstichemission mit diesem Pseudonym ist ein Indiz dafür, daß der Stich anlässlich einer Reise herausgegeben wurde. – Die Reichsgrafschaft Falkenstein gehörte zum lothringischen Erbe Franz Stephans, so daß Joseph diesen Titel des Grafen von Falkenstein als rechtmäßigen Titel führte (vgl. Angaben hierzu bei DU COUDRAY 1777, S. 6-7, sowie bei MAY 1985, S. 71, Anm. 34).

<sup>577</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 85543.

<sup>578</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.838. – Der Künstler der Vorlage ist nur durch das Monogramm „J.H.“ gekennzeichnet. Aufgrund der verwendeten Porträtversion muß es sich hier um Joseph Hickel gehandelt haben.

<sup>579</sup> JATON 1988, S. 60.

<sup>580</sup> Das Treffen fand am 26. Juli 1777 statt und wurde von Lavater aufgezeichnet (LAVATER 1793, 5. Heft, S. 164 – 236; vgl. auch Kapitel VII.B.2).

Frankfurt im Jahr 1781 bezieht (Kat. Nr. 264)<sup>581</sup>. Der wohlgemeinte wenn auch holprige Lobvers, der der allegorischen Darstellung beigelegt ist, verdeutlicht durch die Betonung der Wortfamilie des „Blickens“, wie wichtig die reine optische Wahrnehmung und persönliche Erscheinung für die emotionale Bindung zum Kaiser war:

„Wir sahen IHN, welch Glück im Wonnemonat – ihn  
 Die Wonne SEINES Volcks - in Frankfurts Mauern ziehn.  
 Ha! Vater JOSEPH kommt ER komm uns zu beglücken (sic) -  
 Freiwillig eilte froh IHM jedes Herz entgegen -  
 Und jedem war SEIN Blick (sic), SEIN Vaterblick ein Segen -  
 Und jeder praegt ins Herz, fest in Felsen ein.  
 Das holde Vaterbild des GRAFEN FALKENSTEIN.“

Anton Geisler erwähnt für diesen Aufenthalt Josephs II. in Frankfurt zudem, daß ein Künstler namens Rauschner ein in Wachs bossiertes Bildnis Josephs II. angefertigt habe, welche über eine besondere Ähnlichkeit verfügt haben soll<sup>582</sup>. Vergleichbarer Enthusiasmus ist für die weitere Fahrt Josephs II. von Frankfurt in die Niederlande belegt. Erneut wurden dort anlässlich der Ankunft Josephs II. Münzen und Bildnisse geprägt und als Zeichen der Verehrung Josephs II. verbreitet. Diese Prägungen wurden offenbar für so herausragend empfunden, daß Anton Friedrich Geisler sie in oben genannter Briefsammlung eingehend beschreibt<sup>583</sup>. Demnach hat die ausgeprägte Reisetätigkeit Josephs II. nicht nur zu einer primären *Verbreitung* seines Bildnisses beigetragen, sondern zudem zu einer sowohl im künstlerischen wie auch literarischen Medium festgehaltenen *Kenntnis* seines Bildnisses. Eine solche Verbreitung und Kenntnis des Herrscherbildnisses hatte dagegen z.B. unter Maria Theresia durch andere Kanäle erfolgen müssen, da sie nicht in einem vergleichbaren Maße reiste.

Die Breitenwirkung, die der Besuch Josephs II. in Frankreich im Jahr 1777 erzielte, ist durch zahlreiche Reiseberichte belegt, die anlässlich der Reise des

---

<sup>581</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 185.985. Der Stich trägt den Titel: „Josephus II. als Graf von Falkenstein (nach Frankfurt den 27. Mai / MDCCLXXXI)“.

<sup>582</sup> GEISLER 1781, S. 210: „Ingleichen hat auch in Frankfurth am Mayn, ein dasiger Künstler, Herr Rauschner, eine in Wachs poußirte Abbildung des Kaisers geliefert; und seiner Meisterhand soll es so glücklich gelungen seyn, seine besonderen Züge genau auszudrücken, wodurch Sich die leutselige Mine des erhabensten Menschenfreundes auszeichnet; daß jedes Kind, welches neugierig auf den huldreichen Wohlthäter, als er neulich Frankfurth besuchte, aufgeblickt hatte, sogleich beim ersten Anblick auf das Bild frolockend (sic!) ausruft: „Das ist Vater Joseph!“ (...)“.

<sup>583</sup> GEISLER 1781, S. 209: „Und sind bereits auf die Ankunft Seiner Majestät des Kaisers in Dero Niederlande, goldene und silberne Denkmünzen zum Vorscheine gekommen, auf welchen des Kaisers Bildnis nach antiker Art zu sehen ist, mit der Umschrift: Iosephus II. Augustus. Auf der Rückseite hält ein stehendes Weibs- // (S. 210) bild in der rechten Hand den Stab des Merkurs, ein Sinnbild der Gelahrtheit (sic!) und der Handlung. Unter dem linken Arme drückt sie das Füllhorn des Ueberflusses, ein Sinnbild des Ackerbaus und Friedensfrüchte, mit der Zuschrift: Belgii Felicitas. Am Rande ließt (sic!) man: Adventus. Augusti. MDCCLXXXI“.

Kaisers erschienen<sup>584</sup>. Diese literarischen Quellen geben Informationen über den Umgang, den Joseph II. mit seinem Bildnis im Ausland pflegte. So berichtet Adam Friedrich Geisler davon, daß Joseph II. in Paris unerkant eine Kunsthandlung aufsuchte, dort nach dem Kupferstichporträt des Kaisers fragte und 40 Abzüge zu je 12 sous kaufte<sup>585</sup>. Diese Anekdote ist aus verschiedenen Gründen bemerkenswert. Erstens scheint Joseph II. Freude daran gehabt zu haben, als Käufer unerkant zu bleiben, obwohl sein eigenes Konterfei 40mal über die Ladentheke wanderte. Der Kauf der Porträts wird dadurch geradezu zum Beweis der Unähnlichkeit der graphischen Porträts mit dem Original. Zweitens bedeutete es ihm offenbar eine Freude, durch seinen Porträtkauf *en masse* die Nachfrage nach seinem eigenen Bildnis zu stimulieren. Und schließlich bleibt zu spekulieren, was Joseph II. mit den gekauften Porträts vorhatte. Da Joseph II. tatsächlich während der Reise um sein Porträt gebeten wurde<sup>586</sup>, ist es denkbar, daß der Wunsch nach seinem Bildnis höher war als er erwartet hatte und er sich auf diese Weise Nachschub verschaffen mußte. Vergleichbar der Reiseerfahrung in Rom 1769 muß demnach die Anwesenheit Josephs II. in Paris ein gefeierter Erfolg für Joseph II. gewesen sein<sup>587</sup>. Die Volkesnähe, die Joseph II. betonte, trug zu seiner Beliebtheit bei, die wiederum den Wunsch nach seinem Bilde so verstärkte.

Der Vergleich der Reise Josephs II. mit jener Reise, die der schwedische König Gustav III. ebenfalls 1777 nach St. Petersburg unternommen hat, bietet die Möglichkeit, den Porträtgebrauch Josephs II. in einen internationalen Kontext zu stellen. Die Reise des Schwedenkönigs führte ihn – ebenfalls wie Joseph II. – zu einer Verwandten, wenn auch Katherina II. lediglich den verwandtschaftlichen Grad einer Cousine Gustavs III. innehatte. Der Charakter einer familiären

---

<sup>584</sup> Vgl. Anm. 553. – Eine ähnliche Öffentlichkeit erhielt die Frankreichreise Josephs II. im Jahr 1782. Der Autor Christian A. Pescheck, der über diese Reise berichtet, druckt u.a. eine Ode auf Joseph II. ab (PESCHECK 1790-91, Heft 2, S. 24-29). Weitere Erwähnung der Frankreichreise in: REGIERUNG JOSEPHS II. 1791, S. 42-44, in dem ebenfalls eine Ode auf die nahbare Menschlichkeit des Kaisers abgedruckt wurde.

<sup>585</sup> GEISLER 1783-91, Bd. 1, S. 132. Sowie DU COUDRAY 1777, S. 86: „Der Herr Graf von Falkenstein kam, während seines Aufenthaltes in Paris zu verschiedenen Kaufleuten, oft allein, oder nur von ein paar Bedienten begleitet, die sich in ihrer Entfernung hielten. Die Kunstverleger, Esnaut und Rapilly hatten die Ehre. Er begehrte das Portrait des Kaisers. Man reichte ihm das Heft, „Der Preis? – zwölf Sous. – Ist „nicht zu teuer für einen Kaiser.“ Der Reisende kaufte 40 Stück, und gieng.“

<sup>586</sup> Vgl. den Bildnisanfrage beim Besuch der Akademie in Paris: „Die Akademie bat um sein Bildnis. Der Prinz machte ihr die schmeichelhafteste Hoffnung zu dieser Gnade, bezeugte den Akademikern seine besondere Achtung (...)“ (vgl. DU COUDRAY 1777, S. 23 zum 17. April 1777).

<sup>587</sup> Berichte der Verehrung Josephs II. existieren zuhauf: „Bey seiner Abreise von Saumur rief das ganze Volk: Es lebe der König! es lebe der Kayser! es lebe die Königin! Der zärtlichgerührte (sic) Joseph antwortete mit lauter Stimme: Es lebe das Volk!“ (POSTORIUS 1778, S. 134.) – Ebenso schildert Alexander von Coudray anlässlich der Abreise Josephs II. die Leutseligkeit, Bescheidenheit und die Vorbildlichkeit des Kaisers in herzlichen Worten: „Der Kaiser ist ein großes Muster: für die Großen und für die Kleinen: der gütigste Prinz, der galanteste Hofmann; der vollkommenste Mensch. Frankreich hat gesehen, daß das herrlichere Original die schöne Copie übertrifft (...). Gleich nach seiner Ankunft in Paris ließ er allen Prunk des Ceremoniels verbieten. (...)“ (DU COUDRAY 1777, S. 99).

Besuchsreise sollte bei dieser Reise öffentlich proklamiert werden. Gleichzeitig intendierte aber Gustav III., politische Fragen während des Besuches anzusprechen<sup>588</sup>. Anders als bei der Reise Josephs II. sind neben einer Vielzahl von Kostbarkeiten auch Porträtgeschenke dokumentiert, die ausgetauscht wurden<sup>589</sup>. Demnach brachte Gustav III. ein mit einem kostbaren Rahmen versehenes Bildnis von ihm, welches von Alexandre Roslin stammt (Vergleichsabb. 17)<sup>590</sup>, wie auch ein weiteres nicht näher benanntes Souvenir mit seinem Konterfei, mit<sup>591</sup>. Außer der Zarin bedachte er auch ihren Sohn, sowie dessen Frau mit einem Porträt<sup>592</sup>. Im Gegenzug erhielt er ein in eine Kaminabschirmung eingearbeitetes Gobelin-Porträt (Vergleichsabb. 18)<sup>593</sup>. Zudem überraschten ihn die Gastgeber mit spontanen Gaben wie dem Druck eines Kupferstichporträts während des Besuchs der Hofdruckerei<sup>594</sup>. Weitere Kupferstichporträts von Gustav III., die anlässlich seines Besuches in St. Petersburg gedruckt wurden, zeigen, daß auch hier die automatische Verbreitung seiner Bildnisse funktionierte<sup>595</sup>. Die Fülle an Geschenken, die Gustav III. präsentierte und die sich hauptsächlich des Mediums des Porträts bedienten, ist zweifelsohne auch als Ausdruck seiner Persönlichkeit zu verstehen, da Gustav III. als repräsentationsliebender Monarch bekannt war<sup>596</sup>. Hierin unterschieden sich

---

<sup>588</sup> Gustav III. versuchte mittels dieses Besuches seine diplomatische Ausgrenzung zu beenden (Vgl. hierzu: AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 153.)

<sup>589</sup> Es wird im Folgenden nur auf jene Geschenke eingegangen werden, die ein Porträt tragen. Darüber hinaus wurden beträchtliche Summen in Form von Juwelen und Raritäten ausgetauscht und in St. Petersburg verteilt. (Vgl. hierzu den Bericht der Reise Gustavs III. „The Count of Gotland visits St. Petersburg“, in: AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 153-164) sowie der zeitgenössische Bericht in: POSTORIUS 1778, S. 40-41). Bei den Geschenken der Zarin an Gustav III. handelte es sich um Pelze, Porzellan und mit Brillanten versehene Schmuckstücke.

<sup>590</sup> Das Porträt trägt die Inschrift: „Donné par Gustav III., Roy de Suede. à la Commun<sup>té</sup> imperiale. Des Dem<sup>les</sup> nobles de Russie 1777“ (Ö/Lwd. 73 x 60 cm, Privatslg.; Abb. in AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 152, Nr. 115).

<sup>591</sup> POSTORIUS 1778 (Anm. 589), S. 41: „Der König von Schweden hat dagegen der Kayserin vor seiner Abreise ein prächtiges mit seinem Bildnis geziertes Souvenir, und einen Rubin von der Größe eines kleinen Hühner Eys zum Geschenk gemacht (...)“.

<sup>592</sup> POSTORIUS 1778, S. 41: „Eben so hat auch der König dem Großfürsten und dessen Gemahlin jedem ein schönes mit seinem Portrait geziertes Souvenir verehrt.“

<sup>593</sup> Vgl. AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 167, Kat. Nr. 130 u. Abb. S. 159; heute Bestand der kunglia Husgeradskammaren, Stockholm, Inv. Nr. HGK 347, 241.

<sup>594</sup> Vgl. Postorius 1778, S. 37: „... woselbst Er, da Er erst einen abgezogenen Abdruck eines Kupferstichs in die Hand nahm, sogleich gewahr wurde, daß es Sein Portrait war, und dieses Unerwartete wohl aufzunehmen beliebte.“

<sup>595</sup> Für weitere Kupferstiche, die anlässlich der Reise herausgegeben wurden vgl.: AK CATHERINE THE GREAT 1999, a.a.O., Kapitel 153-164 mit den begleitenden Katalognummern.

<sup>596</sup> Belege für diese Wesensart finden sich bei KUETTNER 1801, Bd. 2, S. 357: „Gustav III. war der erste Hofmann an seinem Hofe, hatte alle mögliche Leichtigkeit und Liebenswürdigkeit eines Weltmannes, die er zugleich in einem hohen Grade mit der Repräsentation eines Fürsten verband.“ Bei der Beschreibung des Schlosses Drottningholm heißt es: „Mit ungeheuren (...) Kosten hat der letzte König (= Gustav III., Anm. d. A.) Meublen, Tapeten, Gold, Silber, Porcellan, Bronze, kleine Statuen, Gemälde, Uhren, Kleinodien und Zierathen aller Art aus den elegantesten und wollüstigsten Fabriken Europa's hier zusammengehäuft.“ (KUETTNER 1801, Bd. 2, S. 322). Zudem

die beiden Monarchen, die in politischer Hinsicht ähnliche Ziele verfolgten, jedoch ihrem Wesen nach sehr unterschiedlich waren<sup>597</sup>.

Im Vergleich zu Gustav III. ist zu erkennen, daß Joseph II. seine Reise zu Marie Antoinette wenig für die Verbreitung seines Porträts nutzte. Aufgrund seiner besonderen Popularität konnte er sich vielmehr auf die Euphorie verlassen, die anlässlich seiner leutseligen Auftritte entstand und zu einem spontanen Bildniswunsch führte. Auf diese Weise führten die Reisen Josephs II. zu einem explosionsartigen Anstieg der Kenntnis und Verbreitung der Porträts des Kaisers, ohne daß eine gezielte Strategie zur Verbreitung notwendig gewesen war.

---

gibt der Bestand der Königlichen Sammlungen in Stockholm einen Hinweis darauf, daß Porträts für Gustav III. eine besondere Rolle gespielt haben müssen. In seiner Sammlung existieren besonders viele Porträts, u.a. auch drei Porträts von Joseph II. (vgl. BJURSTRÖM 1993, S. 41f.),

<sup>597</sup> Von Seiten Josephs II. ist sogar eine persönliche Abneigung gegenüber ihm bekannt. Bei einer gleichzeitigen Reise nach Italien im Jahr 1783 versuchte Joseph II., die Gelegenheiten eines Zusammentreffens weitestgehend zu umgehen. Dennoch fand ein Treffen der beiden Monarchen in Florenz statt. (Vgl. BJURSTRÖM 1993, S. 58, FN 33 mit Verweis auf einen Brief Josephs II. an Leopold vom 20. Oktober und das persönliche Treffen am 20. Dezember 1783).

#### D. Die Druckgraphik als Multiplikator des Kaiserbildnisses

Während Leinwandporträts aufwendig reproduziert werden mußten und daher ihre Verbreitung mühsam war, eröffnet das Vervielfältigungsverfahren der Druckgraphik weitere Dimensionen für die Verbreitung des Bildnisses. Zudem scheint das Medium die Künstler zu einem freieren Umgang mit Bildthemen beflügelt zu haben, da sich hier eine größere Vielfalt an Porträtthemen Josephs II. erhalten hat als im Medium der Gemäldeporträts. Demnach spielten die druckgraphischen Porträts Josephs II. nicht nur in Hinsicht auf die Verbreitung sondern auch auf die Vielfalt der Bildthemen eine multiplizierende Rolle.

Dies trifft im Besonderen für die Regierungszeit Josephs II. zu, in der durch gelockerte Zensurbestimmungen der Markt von Druckerzeugnissen florierte: Nachdem das Ansehen des Kupferstichs durch namhafte Sammlungen in Wien gestiegen war<sup>598</sup>, wurde ihm mit der Eröffnung der Kupferstichakademie im Jahr 1766 und schließlich durch die Vereinigung mit der Akademie der Bildenden Künste im Jahr 1772 ein fester Raum im Wiener Kunstschaffens eingerichtet<sup>599</sup>. Während es zuvor in Wien keine Ausbildung von Kupferstechern gegeben hatte und Stiche aus Augsburg und Nürnberg bezogen werden mußten<sup>600</sup>, war nun die Voraussetzung für eine breite Kupferstichproduktion in Wien gelegt worden. Da zudem im Jahr 1766 das Kunsthandelsunternehmen der Brüder Artaria eine Filiale in Wien eröffnete<sup>601</sup>, markiert die Regierungszeit Josephs II. den Beginn des professionellen Handels in Wien.

Dem Sammler Max von Portheim (1857 – 1939) ist es zu verdanken, daß ein außergewöhnlicher Bestand von literarischen und graphischen Porträts Josephs II. erhalten ist<sup>602</sup>. Innerhalb seiner Sammlung von Daten zu Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts legte er nicht nur einen bibliographischen Katalog an, der 248 Einträge zur Person Josephs II. enthält<sup>603</sup>, sondern sammelte zudem graphische Darstellungen Josephs II. Während sein bibliographischer Katalog, der sog. „Portheimkatalog“, in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek

---

<sup>598</sup> Vgl. z.B. die Kupferstichsammlung, die Prinz Eugen von Savoyen unter der Egide Pierre-Jean Mariettes (1694 – 1774) anzulegen begann (Garas in MRAZ/SCHÖGL 1999, S. 179).

<sup>599</sup> Durch den Protektor der Akademie, Fürst Wenzel von Kaunitz-Rietberg, der selbst über eine bedeutende Kupferstichsammlung verfügte, hatte das Medium einen einflußreichen Fürsprecher (vgl. Garas in MRAZ/SCHÖGL 1999, S. 178).

<sup>600</sup> Vgl. WITZMANN 1978, S. 15.

<sup>601</sup> WEINMANN 1952, sowie Garas, in MRAZ/SCHÖGL 1999, S. 191.

<sup>602</sup> Zur Portheim-Sammlung vgl. TATZER 1969; FRANK 1983 und CZEIKE 1997, S. 579.

<sup>603</sup> Der gesamte Katalog zu Personen des 18. Jahrhunderts umfaßt auf 425.000 Zetteln die Namen und Daten von mehr als 200.000 Personen. Zusammen mit weiteren Zetteln zu Sachschlagworten beziffert sich die Anzahl der Zettel auf 600.000 und stellt damit eine unschätzbare Quelle für die Geschichtsforschung dar.

aufbewahrt wird<sup>604</sup>, befindet sich das Konvolut von annähernd 400 graphischen Porträts im Wienmuseum, dem früheren Historischen Museum von Wien<sup>605</sup>. Dieser Bestand bietet einen unschätzbaren und nahezu vollständigen Fundus an Porträtgraphik Josephs II. und stellt neben weiteren Sammlungsbeständen<sup>606</sup> die Grundlage für meine Untersuchung dar.

Anhand dieses Bestandes, den ich erstmals vollständig erfassen konnte<sup>607</sup>, und unter Hinzunahme der zeitgenössischen Inventare der Kunsthandlung Artaria soll untersucht werden, in welchem Ausmaß Porträts Josephs II. produziert wurden, sowie zu welchen Zeitpunkten und in welchen Mengen sie vorrätig waren.

## 1. Angebot und Nachfrage des Porträts Josephs II. im Kunsthandel Artaria

Die Tatsache, daß Joseph II. während seiner Frankreichreise im Jahr 1777 in einer Kunsthandlung vierzig Exemplare seines Kupferstichporträts kaufen konnte, wirft dies ein erstes Licht auf das Ausmaß, mit dem seine Porträts im Kunsthandel vorrätig gewesen sein müssen<sup>608</sup>. Für deutsche Städte mag das Angebot sowie die Vielfalt der vorhandenen Porträts noch größer gewesen sein.

Der Bestand des Wienmuseums an zeitgenössischen Porträts Josephs II. gibt ein aufschlußreiches und buntes Bild der Darstellungen, die von Joseph II. kursiert haben. Ein knappes Viertel der Blätter allein sind reine Brust- oder Halbfigurenporträts mit schlichtem, ornamentalem oder allegorischem Rahmen. Beinahe ebenso viele Porträts sind reine Profilbildnisse oder Silhouetten. Die zweite Hälfte des Bestandes verteilt sich dagegen zu annähernd gleichen Teilen

---

<sup>604</sup> Neben dem Zettelkatalog Portheims besitzt die WStLB auch Teile der Portheim-Bibliothek.

<sup>605</sup> Diese Summe umfaßt Porträts, allegorische und szenische Darstellungen sowie Vignetten und Text-Bild-Verknüpfungen in verschiedenen graphischen Techniken.

<sup>606</sup> Neben dem Bestand der Portheimsammlung im Wienmuseum in Wien wurden von mir die Porträtbestände folgender Sammlungen und Archive berücksichtigt: ÖNB Wien, Sammlung Albertina Wien, Bildnissammlung der Akademie der Bildenden Künste Wien, Porträtarchiv Diepenbroick (Münster), Bibliotheque Nationale (Paris), British Library (London), Slowakisches Nationalmuseum (Bratislava), sowie die durch den Bildniskatalog von Singer (*Bildniskatalog*, 1932) erschlossenen Sammlungen: Nationalgalerie Berlin, Kupferstichkabinett Berlin, Kupferstichsammlung auf der Veste Coburg, Kupferstichkabinett Dresden, Kupferstichsammlung im Sommerpalais zu Greiz, J.G. Böttichersche Bildnissammlung in der Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftung zu Halle, Churpfälz. Museum, Heidelberg, Kestner-Museum Hannover, Landesmuseum Münster, Danziger Stadtbibliothek, Breslauer Stadtbibliothek.

<sup>607</sup> Die Blätter, die sich im Wienmuseum befinden, wurden von mir erstmals in ihrer Gesamtheit erfaßt. Diejenigen Porträts, die im Text behandelt werden, werden dort abgebildet. Die übrigen Porträts können im Hinblick auf den angestrebten Fokus der Arbeit nur aufgeführt werden (vgl. das Verzeichnis der gesichteten Graphik). (Weitere knapp 50 Porträts der Sammlung habe ich nicht aufnehmen können, da ihre Qualität zu schlecht oder ihr Format zu klein war).

<sup>608</sup> Vgl. GEISLER 1783-91, Bd. 1, S. 132.

auf Graphiken, die das Porträt Josephs II. mit einem szenischen Hintergrund erweitern, auf Reiterporträts (21 Exemplare), allegorische und szenische Darstellungen (32 Blätter), sowie Begräbnis- und Trauerdarstellungen (10 Exemplare)<sup>609</sup>. Der Vergleich dieser Konvolute zeigt, daß hauptsächlich schlichte Brust- und Halbfigurporträts erhalten sind, die höchstens einen allegorischen Rahmen – jedoch kein aufwendiges allegorisches Beiwerk – besitzen. Bildnisse in dieser Porträtform erzielten offenbar die größte Nachfrage und wurden daher am häufigsten angeboten. Diese Porträts stellen vor allem den Wunsch des Käufers zufrieden, sich das Antlitz des Kaisers vergegenwärtigen zu können. Aufgrund der Signaturen der Stecher kann in vielen Fällen zudem nachvollzogen werden, in welcher Stadt der Stich herausgegeben wurde. So sind ein Großteil der untersuchten Stiche eindeutig auf Wien als Verlagsstadt zurückzuführen. Von vielen weiteren Stichen, die keinen Ort angeben, ist ebenfalls zu vermuten, daß sie aufgrund der Biographien ihrer Stecher in Wien entstanden sind<sup>610</sup>.

Ein Grund für die vorherrschende Stellung Wiens innerhalb der Stichproduktion ist auch auf die Tatsache zurückzuführen, daß in Wien das Verlagshaus Artaria ansässig war, das einen Großteil der zeitgenössischen Kupferstichproduktion lenkte<sup>611</sup>. Die Geschichte des Verlagshauses Artaria ist eng mit der Regierungszeit Josephs II. verknüpft und verdeutlicht, wie das Medium des Kupferstichs in der Zeit Josephs II. in künstlerischer und informeller Hinsicht an Raum gewinnen konnte. Nachdem im Jahr 1765 die Cousins Carlo und Francesco Artaria zusammen mit ihrem Onkel Giovanni Artaria in Mainz einen Kunsthandel gegründet hatten, verließen die beiden Cousins im Jahr 1766 das Mainzer Verlagshaus und zogen im ersten Regierungsjahr Josephs II. nach Wien, um hier eine Filiale zu eröffnen<sup>612</sup>. Im Jahr 1770 erhielten sie dort – zunächst unter dem Firmennamen „Cugini Artaria“ – von Maria Theresia das Privileg des Handels mit Kupferstichen. Ebenfalls 1770 zogen Sie in einen größeren Laden um<sup>613</sup>, so daß anzunehmen ist, daß sie in Wien geschäftlichen Erfolg hatten, und benannten 1771 ihre Firma in „Artaria & Compagnie“. Im Dezember 1782 war die Firma schließlich so renommiert, daß sie von Kaiser Joseph II. das

---

<sup>609</sup> Neben den zeitgenössischen Darstellungen sind ca. 40 posthume Porträts Josephs II. erhalten, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. Diese habe ich zwar zur Kenntnis genommen, konnte sie aber im Rahmen dieser Fragestellung nicht bearbeiten, da sie erst für eine weiterführende Untersuchung zur Rezeption des Bildnisses Josephs II. im 19. Jahrhundert von Interesse sind.

<sup>610</sup> Die zweithäufigste Verlagsstadt ist Augsburg. – Zur Untersuchung und Unterscheidung der Stiche aus den verschiedenen Verlagsorten vgl. Kapitel VI.D.2.

<sup>611</sup> Neben Artaria arbeitete zudem Christoph Toricella sowie Lukas Hohenleiter als Kunsthändler und -verleger. Diese drei Kunsthändler beherrschten bis ca. 1780 den Kunstmarkt in Wien, bis auch Hieronymus Löschenkohl, der 1781 das Privileg zum Kunsthandel und Kupferstecher erhielt, als Konkurrenz tätig wurde (vgl. WITZMANN 1978, S. 15).

<sup>612</sup> Zur hier referierten Geschichte des Kunsthandels Artaria vgl. WEINMANN 1952, sowie Garas in MRAZ/SCHÖGL 1999, S. 191.

<sup>613</sup> Es handelt sich um die heutige Adresse Tuchlauben 5 im ersten Bezirk.

Druckprivileg erhielt, das sie vor unerlaubtem Nachdruck der Erzeugnisse im gesamten Kaiserreich auf die Dauer von zehn Jahren schützen sollte<sup>614</sup>. Aus den 1780er Jahren summieren sich auch die externen Berichte über die Firma, die ihre Bekanntheit und ihren Einfluß dokumentieren<sup>615</sup>. So belegt z.B. eine Rechnung im Hofkammerzahlamt, daß Artaria im Jahr 1781 verschiedene Kupferstiche an den Kaiser geliefert hatte und dafür entlohnt wurde<sup>616</sup>. Außerdem verzeichnen die Ankaufdokumente der Sammlung Esterhazy ab 1785 die Firma Artaria als die wichtigste Bezugsadresse für Kupferstiche, wie auch Kaunitz kurze Zeit später als Käufer von Karten und Büchern bei Artaria auftrat<sup>617</sup>.

Aufgrund der erhaltenen Akten der Firma Artaria ist zu ermessen, in welchem Umfang mit dem kaiserlichen Porträt gehandelt wurde<sup>618</sup>. Dazu stehen Inventare verschiedener Filialgeschäfte, Korrespondenz wie auch einzelne Rechnungsquittungen zur Verfügung. Durch den Bestand an Kupferstichen auf der anderen Seite sind zahlreiche Porträtstichen Josephs II., die mit der Verlegeradresse von Artaria erschienen sind, bekannt. Sie stammen u.a. von den Künstlern Haid (1772), Janota (1775), Mansfeld (1781), Adam (1778, 1783, 1784 und 1788) und Pichler (nach Füger, 1780er Jahre). Zusätzlich müssen auch von Jakob Matthias Schmutzer Porträtstiche Josephs II. bei Artaria verkauft worden sein, wenn auch heute keine signierten Exemplare bekannt sind.

Von Jakob Matthias Schmutzer jedenfalls haben sich Quittungen über Porträts Josephs II. erhalten, die er Artaria in den Jahren 1771, 1772 und 1773 verkauft haben muß. Diese Quittungen vermitteln einen Eindruck von dem

---

<sup>614</sup> In der diesbezüglichen Urkunde wurde festgelegt, daß „dieselben alle in ihren Verlag herausgebende Kupfer- und Schwarzkunststiche, auch die gestochenen Musikalien mit Beidruckungen der Worte oder Buchstaben „cum privilegio Sacrae Cesariae Majestatis“ in offenen Druck auflegen, ausgehen, hin und wieder ausgeben und verkauffen möge, auch Ihr solche Niemand ohne ihre Wissen und Willen, innerhalb Zehn Jahren, von dato dieses Briefes an zu rechnen, in heiligen Römischen Reich weder ganz noch teilweise, und in keinerley Form nachdrucken und verkauffen solle“ (zitiert nach WEINMANN 1952, S. 5).

<sup>615</sup> So erwähnt z.B. ein anonymer Autor das Verlagshaus wie folgt: „Ich mache mir die Freude, Ihnen hiermit ein Exemplar der Wiener Nation-Trachten, welche (...) in der berühmten Artarischen Kunsthandlung erschienen sind, beyzulegen. (...) Diese eben erwähnte Kunsthandlung besitzt hier in Wien ein sehr reiches und vollständiges Magazin von schätzbaren Kunstsachen in allen Fächern und ist für den Kunstfreund des südlichen Deutschland von eben so großem Werthe, als das berühmte Baumgärtnerische Industrie-Comptoir in Leipzig, oder das Bertuchsche in Weimar für den norddeutschen.“ (aus: REISE EINES BAYERN O.J., S. 45 – Da zuvor von dem Besuch Nicolais in Wien (1767) die Rede gewesen war, muß die Bemerkung nach 1767 gemacht worden sein).

<sup>616</sup> Wien, HHStA, GKZA Geh. Kammer- und Hofzahlamtsrechnungen 1763 –1790; vgl. FLEISCHER 1932, Rechnungsnummer 1136, S. 199): „dem Kupfer Bilder Handler Artaria et Comp. wegen für Sr. Mayt. des Kaisers gelieferten verschiedenen Kupfer Stiche (1781) 63 f 18x“.

<sup>617</sup> Garas in MRAZ/SCHÖGL 1999, S. 191ff. – Johann Wolfgang Goethe und Albert von Sachsen Teschen (1795) erwähnten Artaria ebenfalls, wenn auch nur im Hinblick darauf, daß sie die übersteigerten Preise des Verlagshauses monieren (Garas in: MRAZ/SCHÖGL 1999, S. 196).

<sup>618</sup> Die Akten der Firma Artaria befinden sich im Archiv der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Auftragsvolumen an Porträtstichen Josephs II. und sollen daher im folgenden ausgewertet werden: Die erste Quittung von Schmutzer stammt aus dem Jahr 1771 und wurde am 17. Juli von ihm unterschrieben (Quellenanhang Nr. VI.1)<sup>619</sup>. Ihr zufolge lieferte er in jenem Jahr 40 Porträts Josephs II. zu 45 Kreuzern<sup>620</sup>. In der folgenden Rechnung, die die zweite Hälfte des Jahres 1772 umfaßt und am 30. Dezember 1772 quittiert wurde, werden 24 Porträts Josephs II. zu 30 Kreuzern verzeichnet (vgl. Quelleanhang Nr. VI.2)<sup>621</sup>. Bereits im folgenden Monat begann die Lieferung weiterer Stiche, wie die folgende Sammelrechnung aus dem Jahr 1773 über 18 Porträts zu 30 Kreuzern zeigt (vgl. Quellenanhang Nr. VI.3)<sup>622</sup>. Aus den folgenden Jahren sind keine weiteren Rechnungen, weder von Schmutzer noch von einem anderen Künstler, erhalten. Den Rechnungen von Schmutzer zufolge bezog Artaria von ihm im Jahr 1771 42 Porträts, 1772 24 Porträts und 1773 nur noch 18 Porträts Josephs II. Demnach sank der Lieferumfang der Porträts mit jedem Jahr. Dagegen lieferte Schmutzer von Maria Theresia im Jahr 1771 86 Porträts, im Jahr 1772 33 Porträts und 1773 42 Porträts, die ebenfalls in den oben genannten Sammelrechnungen aufgeführt werden. Dies zeigt, daß Artaria von ihr eine deutlich höhere Anzahl an Porträts kaufte und die Summe ihrer Porträts zwar zunächst auf ein Drittel zusammenschmolz, aber im Jahr 1773 erneut anstieg. Während die Preise für die Porträts Josephs II. zwischen 30 und 45 Kreuzern variierten, weisen die Porträts Maria Theresias größere Preisschwankungen auf, da sie zwischen 30 Kreuzern und einem Gulden kosteten. Diese Preisspanne bei ihren Porträts deutet an, daß Artaria ihr Porträt in verschiedenen Größen bzw. unterschiedlich aufwendigen Aufmachungen bestellte. Der verhältnismäßig geringe Preis der Porträts Josephs II. deutet an, daß seine Porträts nur von geringer Größe oder schlichter Aufmachung waren<sup>623</sup>.

Daß Artaria in den Jahren 1771 bis 1773 zunehmend weniger Porträts Josephs II. bei Schmutzer kaufte, deutet zunächst daraufhin, daß eine geringere Nachfrage für das Porträt des Kaisers bestand als für das Porträt der Kaiserin. Auf der anderen Seite wäre es jedoch auch möglich, daß Schmutzer keine Porträtversionen anbot, die dem gängigen Bild des Kaisers entsprochen haben und Artaria daher die Zusammenarbeit mit ihm langsam reduzierte bzw. die Porträts Josephs II. bei anderen Künstlern bestellte. Der Vergleich mit anderen erhaltenen

---

<sup>619</sup> Wiener Stadt- und Landesarchiv, Artaria Archiv, Inv. Nr. 90871.

<sup>620</sup> Die Rechenfehler, die sich in diese Aufstellung von Schmutzer eingeschlichen hatten, wurden anschließend verbessert und schließlich der Betrag von 118,30 von ihm als „Hofkupferstecher“ quittiert.

<sup>621</sup> Wiener Stadt und Landesarchiv, Artaria Archiv, Inv. Nr. 5343. Die Rechnung wurde abzüglich des Händlerrabatts für einen Betrag von 32 Gulden quittiert und von Schmutzer mit seinem Titel des Direktors (der Kupferstecherschule) abgezeichnet. – Die offenbare Diskrepanz zwischen den Stückpreisen und Endsummen ist mir nicht zu erklären. Schmutzer scheint zuweilen einen Stückpreis von 30 Kreuzer angegeben, jedoch mit 50 Kreuzer berechnet zu haben!

<sup>622</sup> Wiener Stadt- und Landesarchiv, Artaria Archiv, Inv. Nr. 76820.

<sup>623</sup> Der Vergleich mit den ebenfalls verrechneten Porträts des Staatskanzlers Kaunitz sowie des Gelehrten Joseph von Sonnenfels zeigt, daß andere Porträts sogar höhere Preise haben konnten.

Porträts, die von Schmutzer stammen (z.B. dem Porträt von Fürst Wenzel von Kaunitz-Rietberg, Vergleichsabb. 19), zeigt, daß er vornehmlich Porträts mit einem barocken und aufwendigen Apparat schuf<sup>624</sup>. Eine Zeichnung, die sich in Paris mit der Zuschreibung an Schmutzer erhalten hat, ist dagegen nicht eindeutig auf ihn zurückzuführen (Kat. Nr. 72)<sup>625</sup>. Über den künstlerischen Rang des in Wien lebenden und lehrenden Jakob Schmutzer sind unterschiedliche Berichte erhalten<sup>626</sup>. Die Aussagen deuten an, daß die Ära Schmutzer in den 1770er Jahren langsam dem Ende entgegen ging und sein Stil nicht mehr dem entsprach, was für den jungen und sachlichen Kaiser als charakteristisch empfunden wurde. Artaria hat offenbar in den folgenden Jahren tatsächlich Schmutzer nicht mehr für Porträts des Kaisers verpflichtet, sondern vermehrt andere Künstler mit dem Bildnis Josephs II. beauftragt<sup>627</sup>.

Der Materialbestand an Kupferstichporträts Josephs II. zeigt, daß in den Jahren, die an die Zusammenarbeit mit Schmutzer anschlossen, Kupferstiche von Johann Georg Janota (1775) verkauft wurden, die auf eine Porträtvorlage von Hickel zurückgingen (Kat. Nr. 84, vgl. **Abb. auf der folgenden Seite**)<sup>628</sup>.

Demzufolge hat Artaria sehr bald nach der Findung der Porträtversion von Hickel (seit 1771) dessen neue Darstellungsform des Kaisers übernommen<sup>629</sup>.

---

<sup>624</sup> Jakob Matthias Schmutzer, Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1752; Wien, Graphische Sammlung Albertina (Abb. in: AK KAUNITZ 1994, Kat. Nr. II).

<sup>625</sup> Louvre, Department des Arts graphiques, Inv. Nr. 18783, Rötelzeichnung von 1770/1; Die Signatur ist nicht in der gleichen Art wie die Unterschrift Schmutzers unter den untersuchten Rechnungen, sondern in romanischer Schreibschrift ausgeführt, so daß die Authentizität fraglich bleiben muß (vgl. Diskussion im Katalog). Ist diese Zuschreibung korrekt, könnte es sich hier um eine Vorlage zu einem Porträtstich Josephs II. handeln. Jedoch sind mir keine druckgraphischen Exemplare nach dieser hochwertigen Zeichnung bekannt. Die Zeichnung weist eine deutliche Ähnlichkeit mit einem zweiten Pastell auf, das eventuell Liotard von Joseph II. bei seinem Wenaufenthalt im Herbst 1777 bis Frühjahr 1778 anfertigte (vgl. Abb. 2 bei Kat. Nr. 8; Depot de la Fondation Gottfried Keller au Musée d'art et d'histoire de Genève, Abb. in: BEERLI 1955). Vergleichbar sind bei diesen beiden Zeichnungen die Kopfhaltung Josephs II. sowie die argumentierende Geste der Hand.

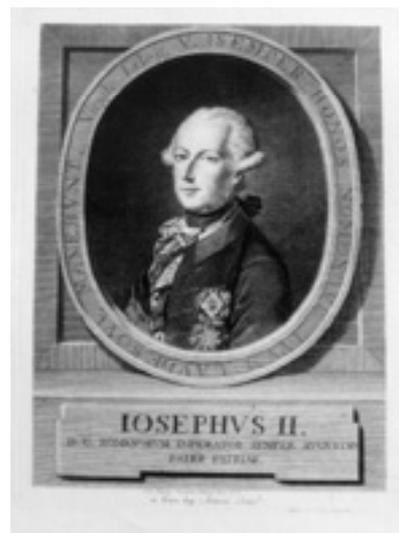
<sup>626</sup> Auf der einen Seite bezeichnete ihn Karl Gottlob Kuettner sogar noch im Jahr 1798 als einen der führenden Kupferstecher in Wien, wenn er auch eingestehen mußte, daß Schmutzer zu dem damaligen Zeitpunkt aufgrund seines Alters nicht mehr arbeiten konnte (KUETTNER 1801, 3. Bd., Brief vom 10.12.1798, S. 232). Auf der anderen Seite sagten ihm seine Schüler in der Akademie „Hudeley“ bei der zeichnerischen Ausbildung nach (vgl. MRAZ/SCHÖGL 1999, S. 227 mit Zitat aus den Ratssitzungsprotokollen, 1793, fol. 150R, Archiv der Akademie, Wien).

<sup>627</sup> Eine einzelne Rechnung Schmutzers aus dem Jahr 1783 enthält 6 Porträts von Joseph von Sonnenfels zu 15 Kreuzern sowie einige Kupferstiche von Landschaftsansichten, jedoch keine Porträts des Kaisers (Archiv der WStLB, Artaria Archiv, Inv. Nr. 76761).

<sup>628</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 179.178.

<sup>629</sup> Einem Brief des Stechers Kauperz aus Grätz (1779) ist zu entnehmen, daß er 9 Monate für ein Porträt eines Cardinals veranschlagte (vgl. Brief von Kauperz, Grätz, 6. März 1779 (Artaria Archiv, Inv. Nr.: I.N. 76.081): „nach meiner gewöhnlichen Zeit habe ich wenigstens 9 Monate damit zu thun, folglich kann ich's vor Jahr und Tag nicht versprechen.“) Demnach hatte Janota vermutlich bereits 1774 mit dem Porträt angefangen.

Der Porträttyp, den Janota für Artaria stach, ist durch eine Reihe von Stichen vertreten, die von verschiedenen Künstlern angeboten wurden<sup>630</sup>. Das bei Artaria angebotene Exemplar von Janota stellt Joseph II. in Brustbildformat in Uniform nach halb links gewandt dar. Das Oval des Porträts ist von einem schlichten Steinmedaillon umfaßt<sup>631</sup>. Diese Darstellungsform des Kaisers scheint in jenen Jahren in Mode gekommen zu sein, da sie von verschiedenen Stechern, signiert oder anonym, übernommen wurde. Die Darstellungen bleiben jeweils in der Porträtversion und der Form des Brustbildes in ovalem Steinmedaillon gleich, jedoch variieren sie die Inschriften und schmücken das Medaillon mit Lorbeer (z.B. Kat. Nr. 85, 86 und Kat. Nr. 87)<sup>632</sup>.



In den frühen 1780er Jahren wird bei Artaria eine neue Form des Porträts Josephs II., das reine *Profil* bildnis in rundem Medaillon mit allegorischem Beiwerk, von Johann Ernst Mansfeld herausgegeben (Kat. Nr. 237, vgl. **Abb. rechts**)<sup>633</sup>. Aufgrund der Häufigkeit dieses Stiches und seinen vielfältigen „Raubkopien“ muß diese Fassung in starkem Maße dem Käuferwunsch entsprochen haben<sup>634</sup>. Der Stich von Mansfeld zeigt Joseph II. in Uniform in reinem Profil nach rechts gewandt in einem runden Steinmedaillon<sup>635</sup>. Das Porträtmedaillon, auf dem ein Adler mit einem Lorbeerzweig in der rechten und einem



<sup>630</sup> Vgl. z.B. Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 13.143 (Kat. Nr. 85).

<sup>631</sup> Auf dem Medaillonrand steht das Vergilzitat „Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt“ (Eclog. V).

<sup>632</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 13.143 (von I.C. Schwab) sowie Inv. Nr. 84.844 (Stich von Pechwill, 1775) und Inv. Nr. 84.838 (von „J.H. pinx.“, 1777). Zu dieser Gruppe gehört ebenfalls der undatierte Stich von Adam (Kat. Nr. 209, Inv. Nr. 85.590).

<sup>633</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 73.796.

<sup>634</sup> Vgl. weiter unten im Text.

<sup>635</sup> Das Steinmedaillon trägt die Aufschrift „IOSEPHVS II. CAESAR AVGVSTVS.“ Dieses Steinmedaillon steht auf einem Sockel, auf dem links die Insignien (drei Kronen samt Szepter, Reichsapfel und Schwert) seiner Herrscherwürde liegen. Auf der Front des Sockels steht „Rudolphus. Carolus. Fernandos. Maximilianos / Cernis. In. Hoc. Uno. Terra. Beata. Viro“.

Blitzbündel des Zeus in der linken Krallen sitzt, wird links von einem Baum hinterfangen. Diese Bilderfindung enthält keine innovative ikonographische Finesse, da es dem Kanon des Herrscherbildes entsprach, Attribute aus der antiken Götterwelt sowie den Lorbeer als Ruhmessymbol beizufügen. Gerade aufgrund ihrer Schlichtheit scheint sie aber der Erwartung, die an das Porträt Josephs II. gestellt wurde, besser entsprochen zu haben als eine Darstellung mit aufwendigem allegorischem Programm. Anders als bisher wurde hier das strenge Profil als Darstellungsform gewählt, eine Form, die aus den früheren Regierungsjahren Josephs II. nur selten bekannt ist (vgl. zur Bedeutung der Profilansicht und der Silhouette Kapitel VII.B.2).

Der Stich von Mansfeld wurde häufig kopiert, wobei nur teilweise die Herkunft der Vorlage erwähnt wurde<sup>636</sup>. Zuweilen wurde der Stich ohne Angabe der Vorlage kopiert (Kat. Nr. 239)<sup>637</sup> oder mit neuer Signatur herausgegeben (Kat. Nr. 240)<sup>638</sup>. Während diese Stiche handwerklich gute Kopien darstellen, konnten die Ergebnisse des Raubkopierens jedoch auch ungewollt karikaturhafte Züge annehmen. Ein anonymes Stich kopierte den gesamten Aufbau des Stiches Mansfeld, bewirkte jedoch durch eine ungeschickte Bildung der Nase eine grobe physiognomische Veränderung seines Profils (Kat. Nr. 241)<sup>639</sup>. Artaria hat die Komposition des von Mansfeld eingeführten Kupferstichporträts Josephs II. in nur geringen Änderungen auch von anderen Künstlern angeboten. So gab Jakob Adam 1783 und 1784 ein Profilbildnis Josephs II. in Steinmedaillon und allegorischem Beiwerk heraus, das Joseph II. jetzt etwas fülliger zeigt und die Insignien durch Kriegsgerät ersetzt, das auf die militärischen Erfolge bzw. Ambitionen Josephs II. hindeuten soll (Kat. Nr. 244<sup>640</sup> und Kat. Nr. 245<sup>641</sup>). Die Häufigkeit, in der diese Stiche immer wieder aufgelegt worden sind, deutet an, daß ihre Darstellungsform des Profilbildnisses im allegorischen Rahmen auf eine große Nachfrage stieß.

---

<sup>636</sup> Vgl. z.B. Kat. Nr. 238 (Inv. Nr. 84.698), bei der die Angabe „nach Mansfeld“ auf den ursprünglichen Erfinder hindeutet.

<sup>637</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.879 (Dieser Stich gibt die Vorlage gespiegelt wieder).

<sup>638</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.678. Dieser Stich von C. Leberecht und Suntach stammt aus dem Jahr 1783.

<sup>639</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 83.042. - Eine geradezu humoristische Note verursachen orthographische Schnitzer, die Kopisten zuweilen unterlaufen konnten. So ist ein Stich erhalten, der offenbar ein Vorbild des Prager Kunstverlegers und Stechers Johann Balzer (Kat. Nr. 247; Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.995) kopieren wollte. Anstelle der Inschrift „IOSEPHUS II. CAESAR AUG(ustus)“, verdrehte er die letzten beiden Buchstaben in Unkenntnis der lateinischen Abkürzung für „Augustus“ und schrieb „CAESAR AGU“ (Kat. Nr. 248, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.993). Ein weiterer Nachstich der Vorlage von Balzer existiert im Wienmuseum von dem Stecher H. Godin (ohne Inv. Nr.). Hier wurde die Vorlage jedoch spiegelverkehrt kopiert und mit einer holländischen Beschriftung versehen („Men viendt het te Koop tot antwerpen by C.M. Spanoghe / boeckdrucker en verkooper op de suykeruyde“).

<sup>640</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.981 mit Horazzitat.

<sup>641</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.580.

Nachdem spätestens 1784 die Porträtversion von Füger entstanden war, folgte spätestens 1788 auch Artaria dieser neusten Porträtversion und ließ von Adam einen Stich anfertigen, der nun das Profilbildnis durch die dreiviertel Ansicht austauschte und den allegorischen Rahmen durch die Beigabe von Lorbeer- und Eichenlaub sowie eine militärische Szene auf der Sockelfront ersetzte (Kat. Nr. 162, vgl. **Abb. rechts**)<sup>642</sup>.

Die Tatsache, daß weitere Porträtstiche Josephs II. nach der Vorlage von Füger auftreten, zeigt, daß diese das Altersbildnis des Kaisers auch in der Druckgraphik prägten und demnach Artaria offenbar bemüht war, jede neue Mode in der Porträtdarstellung des Kaisers aufzuspüren und für die eigene Produktion zu nutzen<sup>643</sup>.



Um zu eruieren, in welchem Umfang Artaria diese Porträtstiche des Kaisers zum Kauf vorrätig lagerte, sollen die Inventarbücher der verschiedenen Filialen der Kunsthandlung Artaria ausgewertet werden. Für die Regierungszeit Josephs II. liegen drei Inventarbücher vor<sup>644</sup>, von denen jedoch nur das mittlere Inventarbuch (von 1784 – 1787) von Belang ist<sup>645</sup>. Hier sind zunächst die Kupferstiche verzeichnet, die in den Filialen im Kaiserreich („nell impero“) und

<sup>642</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.601. Neben diesem Exemplar existiert ein Druck, der den Stich im Zustand der freigelassenen Sockelfläche zeigt. Dieses Exemplar ist zart und farblich treffend koloriert (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.582).

<sup>643</sup> Weitere Stiche, die auf die Porträtvorlage von Füger zurückgehen, sind z.B. die Blätter von J. Blaschke (Kat. Nr. 161 und Kat. Nr. 163). – Weitere und zahlreiche Darstellungen nach der Vorlage von Füger finden sich bei den Porträtgraphiken, die im 19. Jahrhundert entstanden sind.

<sup>644</sup> Es handelt sich hierbei um folgende Inventare: Inventar Nr. 3, das das Jahr 1784 betrifft (WStLB, Artaria Archiv, Inv. Nr. 163861 JC), das Inventarbuch 4 (1784 bis 1787; WStLB, Artaria Archiv, Inv. Nr. 86012 JC) sowie das Inventar Nr. 5, das in einem Band die Inventare von 1789 bis 1791 umfaßt (WStLB, Artaria Archiv, Inv. Nr. 86013 JC).

<sup>645</sup> Die Datierung des Inventarbuches auf die Jahre 1784 bis 1787, die von Seiten des Archivs erfolgte, begründet sich durch einen Eintrag in der Mitte des Inventarbuches, wo ein „Inventario de Crediti della Compagnia 1784 a 1787“ verzeichnet ist. Vor diesem eingeschobenen Verzeichnis der Kredite befindet sich ein Inventar der Filialbestände im *Reichsgebiet*. Nach dem Verzeichnis der Kredite folgt das Inventar, das nur die Bestände der *Wiener* Filiale betrifft. Demnach folgere ich, daß das erste Inventar der Reichsbestände vor 1787 entstanden sein muß und jenes der Wiener Bestände nach 1787. Das erste Inventar dagegen (1784) verzeichnet nur „Ritratti dipinti“, demnach also gemalte Porträts, sowie Kupferstiche, die nicht selbst herausgegeben wurden und unter denen keine Porträts des Kaisers aufscheinen. Das dritte Inventar (1789 – 1791) ist ebenfalls nicht für die Regierungszeit Josephs II. relevant, da diejenigen Passagen, die Kupferstiche und Platten betreffen, erst nach dem Tod Josephs II. aufgezeichnet wurden. (Die erste Seite, die Kupferstiche betrifft, erwähnt eine Darstellung des Todes Josephs II., wodurch deutlich wird, daß dieser Teil erst nach 1790 entstanden sein kann.)

anschließend diejenigen, die in der Filiale in Wien vorrätig waren<sup>646</sup>. Jeweils unter der Rubrik „Stampe del nostro fondo“ (Drucke aus unserem Bestand) sind diejenigen Kupferstiche verzeichnet, die von Artaria selbst herausgegeben worden sind. Fassen wir die Einträge zusammen, so waren zu der Zeit der Inventarisierung in den Filialen im *Reichsgebiet* (vor 1787) drei Porträtstiche Josephs II. von Janota und 71 kleinformatige Porträtstiche vorhandenen<sup>647</sup>. Der Bestand in *Wien* dagegen (nach 1787) war deutlich größer, da in der Wiener Kunsthandlung allein von dem Stich von Janota 248 Exemplare vorrätig waren<sup>648</sup>. Von Johann Gottfried Haid werden zudem fünf Porträtstiche Josephs II. zu fünf Kreuzern und sechs weitere zu einem noch geringeren Stückpreis verzeichnet, so daß anzunehmen ist, daß sich die Stiche im Format unterschieden haben. Bei den kleineren Stichen könnte es sich um Exemplare des Stichs von Haid handeln, der Joseph II. im Oktavformat zeigt (Kat. Nr. 207)<sup>649</sup>. An Kupferstichplatten waren offenbar sechs Exemplare im Besitz der Wiener Kunsthandlung, von denen jedoch nur eine großformatige von Haid, eine kleinere von Le Mire (eventuell Kat. Nr. 231) sowie ein Schattenrißporträt näher benannt sind<sup>650</sup>.

Bei den erwähnten Porträtstichen von Janota könnte es sich um jenes 1775 entstandene Porträt (Kat. Nr. 84)<sup>651</sup> gehandelt haben. Die hohe Stückzahl, die sich

<sup>646</sup> Die Unterscheidung zwischen den Filialen im „Reich“ und in Wien scheint bei Artaria üblich gewesen zu sein, wie die Bezeichnung auf einem Konvolut von Krediten der Firma Artaria zwischen 1765 und 1793 zeigt: „Crediti da diverse nostre Societa *nel Impero e di Vienna* dal 1765 al 1793 che restano ancor a incassare doppo l’ultima rispatizione del 28. maggio 1799 e 1802 15 Marzo e 1805 Maggio.“ (WStLB, Artaria Archiv, Inv. Nr. 67.812/2).

<sup>647</sup> Die Stich von Janota sind in der Rubrik „Stampe del nostro fondo“ aufgeführt und werden zu 3 Kreuzern berechnet (S. 14). Die folgenden 71 Stiche sind in der Rubrik der „Ritrattini“ aufgeführt (S. 15). In dieser Kategorie, die insgesamt 2057 Blätter enthält, sind ebenfalls andere Porträts von Angehörigen des Kaiserhauses sowie anderen Herrscherhäusern in hohen Stückzahlen genannt. Neben den gekrönten Häuptern wurden auch Porträts von Künstlern (28 Porträts des Malers Anton R. Mengs und 17 von Joseph Haydn) sowie von Mitgliedern des Hofes aufgeführt (z.B. 7 Porträts von Kaunitz und 18 Porträts von Rosenberg).

<sup>648</sup> Die beträchtliche Summe wird nur durch den Bestand an Porträts des Papstes übertroffen, von dem 173 Porträts „Papa di (Jacob) Adam in 4<sup>o</sup>“ für je 1 Kreuzer sowie 334 Porträts desselben „in pontificale“ für den gleichen Preis und weitere 23 der gleichen Sorte in kolorierter Ausführung für 5 Kreuzer vorlagen (S. 73).

<sup>649</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 186.507 520/7.

<sup>650</sup> Der Wert der Kupferstichplatte von Haid wird mit einem Gulden angegeben und hat das Format: 1° (S. 84). Für die Platte von Le Mire (Format: 16°) wird ebenfalls ein Gulden als Wert angegeben. Bei diesem Porträt könnte es sich um jenes kleine Profilbildnis handeln, das 1772 datiert ist (Kat. Nr. 231; Wienmuseum, Inv. Nr. 91.495 521/1). Das Format des Schattenrißporträts wird als „8<sup>vo</sup>“/ Oktavformat (S. 85) angegeben. Die unbenannten Kupferstichplatten, ebenfalls in Oktavformat, werden zu je 4 Gulden aufgeführt. – Die Rubrik beinhaltet offenbar kostbare, wenn auch bereits gebrauchte Kupferstichplatten, da auch die anderen Platten Einzelpreise von bis zu 25 Gulden (Friedrich Wilhelm von Preußen) erlangen (S. 85). – Eine neuwertige Kupferplatte erwarb Artaria für 300 Gulden, wobei man davon ausging, daß eine neue Platte 300 – 400 Abdrucke bringen würde. (vgl. Brief des Kupferstechers Kauperz, 6. März 1779; WStLB, Artaria Archiv, Inv. Nr. I.N. 76.081). Dies bedeutet, daß das Geschäft nur rentabel war, wenn Artaria einen solchen Stich (es geht um ein aufwendiges Porträt eines Kardinals) zu mindestens 1 Gulden anbot.

<sup>651</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 179.178.

von diesem Porträt auf Lager befand, deutet darauf hin, daß es sich hier um das beliebteste Porträt gehandelt hat, so daß Artaria der hohen Nachfrage mit genügend Vorrat begegnen wollte. Die Hinzufügung des Künstlernamens, die nicht bei allen Kupferstichen im Inventar erfolgte, zeigt, daß es sich hier um einen bekannten Porträtstich handelte, dessen Identität zur besseren Zuordnung besonders herausgestrichen werden sollte<sup>652</sup>. Da ebenfalls das Porträt des Papstes (gestochen von Jacob Adam) in vielen Exemplaren vorrätig war, hatte Artaria offenbar von den Personen, deren Porträts im katholische Habsburger Reich eine hohe Nachfrage erfuhren, große Bestände der gängigsten Porträtversionen angelegt. Weitere Porträts wurden in kleinen Mengen für spezielle Wünsche vorrätig gehalten, wie z.B. die Stiche von Haid im Folioformat offenbar dem Wunsch nach großformatigen Darstellungen entgegenkommen sollten. Bemerkenswert ist, daß Artaria nur eine verhältnismäßig geringe *Auswahl* an Porträts des Kaisers vorrätig hatte. Durch den großen Bestand an Porträtstichen von Janota scheint das Verlagshaus das Bild des Kaiser geradezu monopolistisch geprägt zu haben. Zudem ist festzustellen, daß keine Kupferstiche vorrätig waren, die in früheren Jahren von Artaria herausgegeben worden waren. Da die älteren Stiche offenbar bereits vergriffen waren, deutet dies auf eine hohe Fluktuation der Porträts Josephs II. hin.

Nachdem dieses besprochene Inventar den Zustand zur Regierungszeit Josephs II. beleuchtet, betrifft das folgende Inventar bereits die Zeit nach seinem Tode. Dieses Inventar enthält eine Aufstellung von Drucken, die in der Filiale in Paris „belassen“ wurden<sup>653</sup>. Neben 42 Porträtstichen Josephs II. werden hier 47 Stiche mit der Darstellung des Todes Kaiser Josephs II. verzeichnet<sup>654</sup>. Gleichzeitig waren von Maria Theresia nur noch zwei Porträts auf Lager. Dieser deutliche Unterschied des Bestandes ist neben dem Generationensprung eventuell dadurch zu erklären, daß Joseph II. durch seine Frankreichreisen bei der französischen Bevölkerung populärer als Maria Theresia war. Das Inventar, das den Bestand der Wiener Filiale im Jahr 1791 benennt<sup>655</sup>, zeigt, daß der Bestand an Porträts Josephs II. in Wien drastisch zurückgegangen war. Wie zuvor in Paris beobachtet, war auch in Wien die Darstellung seines Todes in drei Exemplaren vorrätig<sup>656</sup>, jedoch fehlen reine Porträtstiche seiner Person, die von Artaria selbst

---

<sup>652</sup> Ebenso wird der Bestand an Porträts des Papstes durch die Hinzufügung „Papa di Adam“ extra gekennzeichnet.

<sup>653</sup> Demnach haben wir es hierbei mit einem Sonderfall zu tun, insofern als es sich um eine Filialort außerhalb der österreichischen Monarchie und des Kaiserreiches handelt. Die betreffenden Seiten, die nach S. 42 eingeschoben sind, sind nicht nummeriert und überschrieben mit: *Suplimento al qui retro Inventario – Stampe lasciate a Parigi nel nostro allogio al Hotel de Lion in 2. Casse AC. Nr. 12*“.

<sup>654</sup> Inventar Nr. 5, S. 1.

<sup>655</sup> Zweiter Abschnitt in Inventar Nr. 5. Der Abschnitt ist überschrieben mit „*Siegne Inventario di Vienna d’anno 1791*“.

<sup>656</sup> Inventar Nr. 5, S. 92.

herausgegeben wurden<sup>657</sup>. An Kupferstichplatten sind weiterhin die bereits erwähnten Platten vorhanden, zu denen eine Platte der Darstellung seines Todes, sowie eines „neuen“ Porträts Josephs II. von Adam hinzugekommen sind<sup>658</sup>. Die übrigen Porträts, die zu seinen Lebzeiten aktuell waren, scheinen bereits verkauft worden zu sein. Kupferstiche, die die Trauer um die Person Josephs II. (z.B. Kat. Nr. 271)<sup>659</sup> umsetzen, gab Artaria nicht heraus, sondern beschränkte sich auf die szenische Darstellung seines Todes (wie Kat. Nr. 292)<sup>660</sup>. Die Blätter, auf denen Putten und allegorische Figuren den Tod Josephs II. beweinen<sup>661</sup>, wurden offenbar nur von anderen Firmen produziert.

An dem Inventar von 1791 ist ebenfalls abzulesen, welche Verkaufsstrategie für die neue Regentschaft verfolgt wurde. Artaria scheint sich hier von vornherein einen Bestand an Platten von Porträtstichen Leopolds II. zugelegt zu haben. Bemerkenswert ist, daß ein Jahr nach der Thronbesteigung Leopolds II. sein Porträt bereits in beachtlicher Anzahl und im Gegensatz zu jenem von Joseph II. von verschiedenen Künstlern angeboten wurde<sup>662</sup>. So besaß Artaria im Jahr 1791 bereits fünf Kupferplatten seines Porträts von unterschiedlichen Künstlern<sup>663</sup>. Ebenfalls war sogar eine Platte von Leopold in seiner bisherigen Würde als Großherzog von Toskana vorrätig<sup>664</sup>. Nachdem Artaria zum Amtsantritt Josephs II. noch nicht als Kunsthandlung in Wien präsent war, bot offenbar der Regierungsantritt Leopolds II. nun die Chance, die Herstellung seines Porträts von vornherein und im großen Stile zu übernehmen. Eventuell ist an diesem Bestand an Kupferplatten bereits abzulesen, daß Artaria damals schon ein Privileg zur Darstellung des Kaisers anstrebte, wie der Firma für das Porträt Franz' II./I. von Friedrich Amerling (1832) letztendlich gelang<sup>665</sup>. Die

---

<sup>657</sup> Lediglich unter dem Bestand der italienischen Drucke ist ein Exemplar des Nachstichs nach dem Doppelporträt von Batoni vorhanden. Die Rubrik, in der sich die Nennung des Stichs befindet (fol. 53), heißt „stampe romane“ und verzeichnet „I stampa Giuseppe II e Leopoldo grand Duca di Toscana (à: ) 2 scudi“.

<sup>658</sup> Bei diesem letztgenannten „neuen“ Stich von Adam („nuovo di Adam“ zu 12 Gulden) könnte es sich um den 1788 entstandenen Stich handeln, der Joseph II. in der dreiviertel Ansicht nach Füger darstellt. Dieser war in dem vorherigen Inventar (nach 1787) noch nicht vorhanden gewesen.

<sup>659</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 31.751.

<sup>660</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 97.728 (520/6).

<sup>661</sup> Vgl. z.B. Kat. Nr. 274, 275 und 276 (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.537 (521/1), Inv. Nr. 185.961 (521/2) und Inv. Nr. 84.695 (521/1)).

<sup>662</sup> Es sind allein 89 Porträts Leopolds II. von dem Künstler Clerk vorhanden (S. 90).

<sup>663</sup> Leopold II. von Kotel (zu 15 Gulden) (S. 116), Leopold II. von Clerk (zu 25 Gulden) (S. 117), Leopold II. in großem Format („grande“) von Pichler (zu 40 Gulden) (S. 117), Leopold II. von Dormer (zu 15 Gulden) (S. 117) und Leopold II. in großem Format von Kininger (ohne Wertangabe) (S. 117).

<sup>664</sup> Inventar Nr. 5, S. 113.

<sup>665</sup> Vgl. das Dekret zum ausschließlichen Druckprivileg im Artaria Archiv (Inv. Nr. N. 218.729) und dem dazugehörigen Zirkularschreiben (N. 218.730) aus dem Jahr 1832.

Amtszeit Josephs II., in die der Aufstieg der Firma Artaria fiel, hatte daher der Firma als Lehrzeit gedient.

Die Porträtstiche, die Artaria während der Regierungszeit Josephs II. herausgab, spiegeln das Bedürfnis der Käufer wieder. Da Artaria hauptsächlich schlichte Brustbilder Josephs II. anbot, die von einem einfachen oder zurückhaltend allegorischen Rahmen umschlossen wurden, wurde offenbar diese schlichte Form des Kaiserbildnisses am häufigsten verlangt. Das Einsetzen von Schattenrißdarstellungen und einigen Emissionen von Profilansichten in den frühen 1780er Jahren (vgl. Kapitel VII.B.2) deutet zudem an, daß hier eine neue Sehgewohnheit Josephs II. in Mode kam.

Die Untersuchung hat erbracht, daß das Porträt Josephs II. in der Wiener Filiale von Artaria in größeren Mengen vorrätig gehalten wurde als in den anderen Städten im Reich. Der Umsatz muß beträchtlich gewesen sein, daß Artaria in einem Wiener Inventar nach 1787 geführten Inventar 248 Porträtstiche Josephs II. von Janota verzeichnete. In den Jahren 1771 bis 1773 bezog Artaria allein von einem Künstler, Jakob Matthias Schmutzer, durchschnittlich beinahe 30 Porträtstiche. Diese Summe ist jedoch niedriger als der Umfang, in dem zur gleichen Zeit Porträtstiche Maria Theresias von Schmutzer bezogen wurden. Trotz der Breite der druckgraphischen Kompositionen, die sich im Medium der Druckgraphik generell erhalten haben, geben die Inventare von Artaria an, daß nur eine relativ geringe Auswahl von Porträts gleichzeitig auf Lager gehalten wurden. Hier ist vermutlich eine Spezialisierung des Verlagshauses auf die gängigsten Formen des Brustbildnisses und der Silhouette zu sehen, die auch im generell erhaltenen Bestand die häufigsten Formen ausmachen.

## **2. Internationalität und länderspezifische Darstellungsformen**

Das Archiv der Kunsthandlung Artaria beherbergt ein großes Konvolut an Korrespondenz zwischen den Inhabern der Firma Artaria und den verschiedensten Kunsthändlern, Künstlern und Sammlern in ganz Europa<sup>666</sup>. Das Ausmaß des Schriftverkehrs verdeutlicht den internationalen Wirkungsradius der Kunsthandlung und wirft ein Licht auf die Internationalität, die im Kunsthandel des ausgehenden 18. Jahrhunderts herrschte<sup>667</sup>. Das weitverzweigte Netz der

---

<sup>666</sup> Das Spektrum der Korrespondenten reicht von London (M. Benedetti) und Paris (Johann Georg Wille) über Leipzig (Johann Friedrich Bause) und Prag (Johann Balzer) nach Graz (Johann V. Kauperz) und Rom (Francesco Piranesi, dem Sohn des Giovanni B. Piranesi, der die Kunsthandlung mit den Stichen des Vaters fortsetzte).

<sup>667</sup> Ein besonders reger Austausch fand zwischen Artaria und dem Kunsthändler Bause (Leipzig) statt, bei dem Artaria Porträts verschiedener deutscher Gelehrter bestellte und Bause

Händlerkontakte und die Mobilität, mit der Porträtstiche verschickt werden konnten, führten zu einer Verbreitung des graphischen Porträts Josephs II., die die Streuung des Gemäldeporträts bei weitem übertraf.

Das Wiener Verlagshaus Artaria war im Zentrum der Porträtproduktion des Kaiserbildnisses ansässig und mußte daher für den eigenen Bedarf kaum auf ausländische Produktionen zurückgreifen. Demnach fand nur mit dem Prager Händler Balzer ein Briefwechsel über einen Ankauf von Kupferstichporträts Josephs II. statt, demzufolge Artaria bei Balzer im Jahr 1777 50 Porträts zusammen mit 50 Pendantporträts Maria Theresias ankaufte<sup>668</sup>. Bei diesem Kupferstich könnte es sich um das Brustbildporträt (Kat. Nr. 233)<sup>669</sup> handeln, da sich dieses wegen seiner Profilausrichtung gut mit einem Pendantporträt verbinden lassen würde. Während Artaria selbst keine ausländischen Porträtstiche ankaufen mußte, verbreiteten sich die Wiener Vorlagen des Kaiserporträts mit beachtlicher Geschwindigkeit in ganz Europa. Der Porträtstich, den Mansfeld 1781 in Wien stach (Kat. Nr. 237), wurde später in Venedig bei Antonio Tatta mit anderer Legende kopiert<sup>670</sup> und erschien 1785 in leicht veränderter Version in Dresden unter dem Namen des Stechers Stoeltzel, der ihm ein Gedicht auf Deutsch beifügte (Kat. Nr. 242)<sup>671</sup>. Der Kupferstichstich, den Jakob Adam 1784 in Wien herausgab (Kat. Nr. 245)<sup>672</sup>, wurde bereits 1786 in einer von Thornton kopierten und spiegelverkehrten Version in London angeboten (Kat. Nr. 246)<sup>673</sup>. Ebenfalls wurde der Stich, der auf ein Gemälde von Palko (um 1764) zurückgeht (Kat. Nr. 200)<sup>674</sup>, bereits 1765 in London in reduzierter Form im Auftrag des London Magazine kopiert (Kat. Nr. 201)<sup>675</sup>. Die gleiche Stichvorlage gelangte auch in die Niederlande, wo sie unter dem Titel „Josephus II. D. G. verkooren Roomsche-Koning (...)“ in schlichtem rechteckigem Bildausschnitt angeboten

---

seinerseits Druckertinte und Papier über Artaria bezog (vgl. Artaria Archiv, Inv. Nrn: Aut. 67.964 bis Aut. 68.172, sowie Aut 68.175 bis Aut 68.198). Zwischen Artaria und dem Kupferstecher Balzer in Prag bestand ebenfalls ein reger Briefkontakt, demzufolge Artaria einerseits Stiche von Balzer erwarb und andererseits Balzer Kupferstiche von Artaria in Commission in Prag verkaufte (vgl. Balzer an Artaria, vom 16. Juli 1776; Artaria Archiv, Inv. Nr.: Aut. 158542).

<sup>668</sup> In einem Brief vom 9. August 1777 erwähnte Balzer, daß ein Vertreter der Firma Artaria bei ihm vor Ort 50 Porträts des Kaisers zusammen mit 50 Porträts Maria Theresias, die als Pendants gedacht waren, bestellt habe (Artaria Archiv, Inv. Nr.: Aut 67952).

<sup>669</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 16.034 520/7.

<sup>670</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 81.189 (520/7). Diese Version wurde zudem als Frontispiz der Lebensbeschreibung Josephs II. mit dem Titel „Vita e Fasti di Giuseppe II. Imperatore de' Romani, scritta da un Accademico apatista, e corredata die necessari documenti, 1. Bd., Lugano, 1790 verwendet.

<sup>671</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.978 (520/7).

<sup>672</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.580 (520/7).

<sup>673</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 165.548 (520/2).

<sup>674</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 13.141 (520/7).

<sup>675</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 185.990 (520/2).

wurde<sup>676</sup>. Die Rahmen und das Beiwerk der Stiche wurden ebenfalls beliebig ausgetauscht, wie ein Stich von Weinrauch zeigt, auf dem die Inschrift des ersten Adam-Stichs („Quando Ullum Invenient Parem“) erscheint, jedoch mit leicht geändertem Beiwerk (Kat. Nr. 216)<sup>677</sup>. Auch das Porträt selbst ist nun ein anderes, nämlich eine Halbfiguransicht von vorn, die an Porträts des Stechers Mansfeld erinnert (Kat. Nr. 210)<sup>678</sup>.

Die Beispiele zeigen, daß die Bildvorlagen den jeweiligen nationalen Erfordernissen angepaßt wurden. So stammen z. B. aus Frankreich eine Reihe von ganzfigurigen Porträts Josephs II., die in ihrer Form an Umrißstiche erinnern und daher auch vornehmlich koloriert angeboten wurden. Die hier verwendete Technik fand offenbar besonders in der Schweiz, Frankreich und Italien seine Verbreitung. Beispiele für diese Arbeiten sind die Stiche, die bei Basset in Paris herausgegeben wurden und in monochromer und kolorierter Form vorliegen (Kat. Nr. 214, vgl. **Abb. rechts**<sup>679</sup> und Kat. Nr. 227<sup>680</sup>).



In weiteren Stichen aus Frankreich atmet die Anlage der Komposition die französische Porträtvorstellung in nonchalanter Haltung und Theatralität, wie eine ganzfigurige Darstellung in Frack (Kat. Nr. 213)<sup>681</sup> und ein Profilbildnis Josephs II. von Jacques Barbié, das ihn als römischer Imperator mit Lockenpracht und Lorbeerkranz zeigt<sup>682</sup>, andeuten mögen.

Während die Stecher in Wien Joseph II. hauptsächlich im Brustbild dargestellt haben, sind z.B. Reiterdarstellungen vornehmlich von Stechern aus den Kupferstichhochburgen des Auslands geliefert worden, besonders von Stechern

<sup>676</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 185.992 (520/7).

<sup>677</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 86.153 (521/1).

<sup>678</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 90.820 (520/7)

<sup>679</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 174.176.

<sup>680</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 84.854 (520/3).

<sup>681</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 90.697 (520/3). Der Stich wurde von Mondhare in Paris verlegt.

<sup>682</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 185.983 (520/7). Jacques Barbié war zwischen 1755 und 1790 in Paris tätig (SAUR KÜNSTLERLEXIKON, Bd. 6, S. 672).

aus Augsburg (Kat. Nr. 217), Prag (Kat. Nr. 218 od. 224) und Paris (Kat. Nr. 227). Als einzige Ausnahme ist ein Stich des in Wien lebenden Schweizers Christian von Mechel aus dem Jahr 1779 (Kat. Nr. 142)<sup>683</sup> zu nennen.

In diesem Stich setzte er ein konkretes Gemälde von Christian Brand um, das Joseph II. bei einer Truppen-besichtigung zu Pferde zusammen mit anderen Generälen darstellt<sup>684</sup>. Da dieses Werk ein Gemälde von Christian Brand reproduziert, ist insofern eine Ausnahme, da es sich nicht um ein reines Reiterporträt Josephs II. sondern um einen Nachstich eines Historienbildes



handelt. Bereits 1780 wurde der Stich in London (Kat. Nr. 144, vgl. **Abb. rechts oben**)<sup>685</sup> und außerdem mit französischem Text (Kat. Nr. 143)<sup>686</sup> kopiert, so daß erneut deutlich wird, daß Porträts mit militärischem Kontext im Ausland auf Interesse gestoßen sein müssen<sup>687</sup>.

Offenbar hatte das Ausland, das Joseph II. hauptsächlich in seinen militärischen Manövern kennenlernte, eine andere Sicht auf Joseph II. als die Wiener Bevölkerung selbst. Die Zurückhaltung der Wiener Künstler, den Kaiser in militärischem Umfeld darzustellen, mag wiederum dadurch zu erklären sein, daß seine diesbezüglichen Unternehmungen kaum ein rühmliches Licht auf den Kaiser werfen konnten.

<sup>683</sup> London, British Museum, Prints and Drawings, Folder 5, Joseph II, 1895-10-15-18. Eine Abbildung befindet sich bei BEALES 1987, Nr. 16b) (Vgl. hierzu auch das Kapitel zu den Reiterdarstellungen VII.A.3).

<sup>684</sup> Vgl. hierzu auch die Untersuchung der Reiterporträts im Kapitel VII.A.3.

<sup>685</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 206.100 (521/6) ("The Emperor of Germany reviewing his Troops attended by his General Officers" (mit angefügter Erklärung der Personen), "Published September 1780 by Fielding & Walker, Paternoster Row London").

<sup>686</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 90.828 (521/6) („L'Empereur Joseph II. – Faisant la Revue de ses Troupes accompagnés de ses Principaux Généraux», sign.: „G. Ch. Brand del. / Rugel sculp.“)

<sup>687</sup> Anlaß für diesen Stich der Truppenbesichtigung könnte der militärische Eindruck gewesen sein, den der Kaiser bei seinem Zusammentreffen mit den bayerischen Truppen im Streit um die Erbfolge Bayerns (1777-1779) hinterlassen hatte.

## E. Ergebnisse zu den Verbreitungsmechanismen der Kaiserbildnisse

Die Untersuchung der Quellen und des Porträtbestandes hat gezeigt, daß sich unter der Regierung Josephs II. ein Wandel in der Handhabung der Bildnisverbreitung vollzogen hat. Anders als Maria Theresia nutzte Joseph II. keine großformatigen Porträts als Geschenke im großen Stil an Diplomaten und Untertanen. Wenn Joseph II. Bildnisse verschenkte, dann verwendete er vielmehr kleinere Bildformate, wie sie auf Tabakdosen und Miniaturen zu finden sind. Auch die vielen Reisen Josephs II. wurden von ihm nicht als Möglichkeit zur strategisch und von Wien aus gesteuerten Verbreitung seines Bildnisses genutzt. Dagegen konnte er jedoch auf einen anderen und kostengünstigen Mechanismus zur Bildnisverbreitung bauen: Aufgrund seiner im Gegensatz zu Maria Theresia ausgiebigen Reisetätigkeit sowie die volksnahe und leutselige Art, mit der er sich auf den Reisen präsentierte, konnte er sich auf die Euphorie verlassen, die anlässlich eines Besuches entstand und die häufig zu einem spontanen Bildniswunsch führte. Auf diese Weise führten die Reisen Josephs II. zu einem explosionsartigen Anstieg der Präsenz des Kaiserbildnisses, ohne daß es einer gezielten Strategie zur Verbreitung bedurft hätte.

Im Bereich des Massenmediums Kupferstich wird deutlich, daß die Kupferstichporträts Kaiser Josephs II. über ganz Europa verstreut entstanden. Die *Verbreitung* der Stiche selbst wurde jedoch erneut nicht von Wien aus betrieben, sondern es scheinen sich vielmehr die Kupferstecher und Verleger der einzelnen Länder selbst um Stichvorlagen bemüht zu haben, um ein angemessenes Kontingent an Porträtstichen auf Lager zu haben. Da sich außer der Rechnung von Jakob Schmutzer aus dem Jahr 1781<sup>688</sup> über nicht näher definierte Kupferstiche keine Rechnungen im Hofkammerzahlamt befinden, die Käufe Josephs II. von Porträtstichen verzeichnen, ist zu schließen, daß sich die Verbreitung seiner Kupferstichporträts, abgesehen von jenem in der Reiseanekdote beschriebenen Fall<sup>689</sup>, gänzlich losgelöst vom Kaiserhaus entfaltet haben muß. In den verschiedenen Ländern entwickelte sich ein leicht länderspezifisch abgewandeltes Bild des Kaisers, da die Stecher innerhalb ihrer Seherfahrung und ihrem nationalen Darstellungsstil die Porträts umsetzten.

Da Joseph II. keine Vorgaben zu seinem Porträt machte und selbst nicht aktiv in die Verbreitung von einzelnen Porträtversionen eingriff, entstand ein buntes Angebot an Porträts des Kaisers, das sich frei nach den Bedürfnissen der Nachfrage entfalten konnte. Trotz der ausbleibenden Lenkung durch Joseph II. entstanden Porträtversionen, die dennoch mit dem „Bild“, das Joseph II. verkörperte, übereinstimmen, so daß sich eine schlichte und nahezu pragmatische Formensprache durchsetzte.

---

<sup>688</sup> Vgl. Rechnung aus dem Jahr 1781 bei FLEISCHER 1932, Rechnungsnummer 1136, S. 199 (vgl. Anm. 616).

<sup>689</sup> Vgl. Anm. 585.

## VII. Die Abkehr von den barocken Formen der Repräsentation

Obwohl Joseph II. – wie herausgearbeitet worden ist – keine dezidierte Porträtpolitik betrieben hat, sind eklatante ikonographische Veränderungen zu beobachten, die sich während seiner Regierungszeit im Kaiserbildnis vollzogen. Sie sind offenbar nicht durch eine gezielte und auf die *bildliche* Darstellung beschränkte Lenkung entstanden, sondern bilden vielmehr ab, wie sich der Kaiser als *Person* zeigte und gesehen wurde. Sie zeigen die Wege auf, mit denen es möglich war, sich über die „Krise“, in der die Gattung des Herrscherbildnisses am Vorabend der französischen Revolution stand, hinwegzusetzen<sup>690</sup> und nehmen daher eine entscheidende und bisher noch nicht gewürdigte Vorreiterrolle für die Porträtentwicklung des 19. Jahrhunderts ein.

### A. Die Demontage der barocken Herrschaftsikonographie

Unter dem Staatsporträt versteht man das Bildnis eines Herrschers, das durch die Darstellung seiner Machtsymbole nicht nur seine (menschliche) Person sondern vor allem seine Funktion als Regent verdeutlicht<sup>691</sup>. Das Bildnis repräsentiert die Gesamtheit der Wesensmerkmale der Herrschergestalt und kann dadurch zum gleichwertigen Ersatz des Regenten werden<sup>692</sup>. Diese Stellvertreterrolle behält das Repräsentationsbildnis sogar bis ins frühe 19. Jahrhundert bei<sup>693</sup>. Generell betrachtet, erfüllt das Repräsentationsporträt des Herrschers eine ähnliche Aufgabe wie sie durch das Phänomen der *Biblia Paupera* bekannt ist: Es faßt einen Sachverhalt, der nur abstrakt und literarisch darstellbar ist, in eine visuelle Form, die auch Illiteraten eine Vorstellung von der

---

<sup>690</sup> SCHOCH 1975, S. 28, S. 112/113. Schoch beschreibt, daß die „Kunsttheorie der Aufklärung“ dem Herrscherporträt einen „paradoxen Zustand“ aufgezwungen hat (S. 28).

<sup>691</sup> Hierbei folge ich F. Polleroß, der eine sparsame Verwendung des Begriffs (nur bei tatsächlich dargestellten Insignien) anmahnte und sich hierin von JENKINS 1947 distanzierte (POLLERROSS 1993, S. 394 mit Verweis auf REINLE 1984, S. 70). – Auf die doppelte Wesensart des Herrschers hatte E. Kantorowicz aufmerksam gemacht (KANTOROWICZ 1990 (1957)). – Vgl. hierzu H. Baader, die den aktuellen Forschungsstand gibt (BAADER 1999, S. 363).

<sup>692</sup> Die Praxis, daß ein Porträt die Stellvertreterrolle für einen Herrscher einnehmen kann, ist in Publikationen des frühen 18. Jahrhunderts verbucht (vgl. ZEDLER 1733). Hier wird darauf hingewiesen, daß dem Porträt eines Herrschers die gleichen Ehrenbezeugungen zukommen müßten wie der Person selbst. Für stellvertretende Handlungen am Porträt vgl. u. a. POLLERROSS 1993, S. 396. – Zur Diskussion der Frage des *Stellvertretungscharakters* vom Herrscherbildnis vgl. STOICHITA 1986, S. 178 u. 182 sowie POLLERROSS 1993, S. 405 mit Verweis auf die abweichende Meinung bei Winkler, daß ein neuzeitliches Bildnis keine Stellvertreterfunktion übernehmen könne, da es im Gegensatz zur Antike keine Rechtskraft habe (WINKLER 1993, S. 174ff.).

<sup>693</sup> OST 1985, S. 77: „Grundsätzlich behält das Herrscherporträt seinen Repräsentations- und Stellvertretungscharakter bis in das 19. Jahrhundert bei“. Ebenfalls bei SCHOCH 1975, S. 11-17 und REINLE 1984, S. 66-112). Vgl. Schoch dazu, daß sich im 19. Jahrhundert ein Wandel vom „vorstelligen Bild“ (mit Stellvertretungscharakter) zum „Abbild“ vollzieht (SCHOCH 1975, S. 30).

Autorität des Herrschers vermittelt<sup>694</sup>. In Hinblick auf die steigende Litteralität im Europa des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist es nicht erstaunlich, daß gerade damals ein Bedeutungswandel stattfinden mußte, der dem gebildeten Publikum weitere Inhalte des Porträts vermitteln konnte.

## 1. Vom barocken Staatsporträt zum Handlungs- und Schreibtischporträt

Während sich im frühen 18. Jahrhundert ein Wandel des Kaiserporträts von der Kaiserapotheose zu der Darstellung im Krönungsornat sowie zur Darstellung als „Feldherr oder barocker Fürst“ vollzog<sup>695</sup>, fand erst wieder unter der Regierung Josephs II. eine grundlegende Veränderung des Kaiserporträts statt. Anknüpfend an die Darstellungen Friedrichs II. von Preußen wurde die barocke Kleidung auf den Porträts Josephs II. durch die Uniform ersetzt<sup>696</sup>. Diese Veränderung jedoch ist mehr als eine äußerliche oder modebedingte, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Die Veränderung, die sich während der Regierungszeit Josephs II. vollzieht, kann an ausgewählten Repräsentationsbildnissen verdeutlicht werden. Als Beispiel für die Porträtauffassung zu Beginn seiner Regierungszeit soll ein Repräsentationsporträt dienen, das kurz nach 1765 entstanden ist und sich in Schloß Schönbrunn befindet (Kat. Nr. 24, vgl. **Abb. auf der folgenden Seite**)<sup>697</sup>. Stellvertretend für die spätere Regierungszeit Josephs II. soll das Porträt dienen, das Joseph Hickel 1776 gemalt hat (Kat. Nr. 97)<sup>698</sup> und das auf einen repräsentativen Kontext im Hofkriegsrat zurückzuführen ist. Das frühe Ganzfigurenbildnis Josephs II. (Kat. Nr. 24) enthält alle Elemente, die von dem klassischen „*portrait d'apparat*“ des frühen 18. Jahrhunderts bekannt sind. Die Tatsache, daß die Interpretationselemente „durchdekliniert“ werden können, die von dem typenbildenden Staatsporträts Ludwigs XIV. von Rigaud (1701) (Vergleichsabb. 9) bekannt sind, verdeutlicht, auf welchem Entwicklungsstand sich dieses frühe Porträt Josephs II. befand<sup>699</sup>:

---

<sup>694</sup> Dies ist durch Julius v. Rohr belegt: „Der gemeine Mann, welcher bloß an den äußerlichen Sinnen hängt und die Vernunft wenig gebraucht, kann sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestät des Königs ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen (...), bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt (ROHR 1729, S. 2).

<sup>695</sup> KOHLER 1997, S. 160.

<sup>696</sup> KOHLER 1997, S. 161.

<sup>697</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 7472.

<sup>698</sup> Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv. Nr. BI 30.449.

<sup>699</sup> Zur Deutung der Elemente des „*portrait d'apparat*“ beziehe ich mich auf K. Ahrens, die sie überzeugend am Beispiel des Staatsporträts Ludwigs XIV. von Rigaud (1701) erläutert hat (AHRENS 1990). Der Bezug zum spanischen Zeremoniell (AHRENS 1990, S. 43) scheint für den Wiener Hof sogar noch angemessener zu sein, da sich unter Maria Theresia das Wiener Zeremoniell noch stark am Zeremoniell der spanischen Habsburger orientiert hat.

Die signifikanten Elemente des Porträts sind im einzelnen das ganzfigurige und lebensgroße Format, die Zeremonialkleidung des Spanischen Mantelkleids, ein Tisch, auf dem die Insignien liegen, sowie Kopfbedeckung, Baldachin bzw. Stoffdraperie, Thron bzw. Sessel und Architekturelemente wie eine Säule. Die Kleidung, in der Joseph II. dargestellt ist, ist diejenige des Spanischen Mantelkleides. Da es nur an Galatagen bzw. an besonderen zeremoniellen Ereignissen getragen wurde, ist die Situation, die mit diesem Porträt evoziert werden soll, einzugrenzen. Der junge Kaiser wird demnach in einer Situation dargestellt, die den zeremoniellen Wert eines offiziellen Ereignisses hat. Indem er mit dem Federhut auf dem Kopfe wiedergegeben wird, wird auf sein Privileg hingedeutet, den Kopf bedeckt zu lassen, wenn Personen



tieferen Rangs ihm gegenüberreten. Ein Ablegen der Kopfbedeckung wurde bei Audienzen in den Momenten praktiziert, wenn ihm die audienzsuchenden Diplomaten ihre Ehrerbietungen entgegenbrachten<sup>700</sup>. Auf ein solches Anzeichen für gnädiges Entgegenkommen des Regenten ist folglich auf dem Porträt in Schönbrunn verzichtet worden, so daß hier offensichtlich auf die besondere Würdestellung des Kaisers hingewiesen werden sollte. Als nächste Charakterisierung des Kaisers sind die Insignien, die auf dem gepolsterten Tisch abgelegt sind, anzusprechen<sup>701</sup>. Ihre Darstellung ist als visuelles Äquivalent zur Titulatur des Kaisers zu verstehen, wie sie in den schriftlichen Erlassen als Eingangsformel verwendet wurde. Der Tisch, auf dem die Insignien liegen, läßt sich aus dem spanischen Zeremoniell herleiten<sup>702</sup>. Dort gehörte er zum überlieferten Bestandteil von Audienzen unter Philipp IV., bei denen Bittsteller, die Philipp IV. einmal die Woche empfing, ihn neben einem Tisch stehend erblickten, nachdem sie durch eine Reihe von dunklen Räumen geführt worden

<sup>700</sup> Vgl. AHRENS 1990, S. 42 mit Zitatbeispiel aus der Zeremoniellbeschreibung von J. Christian Lünig zu Philipp IV.; LÜNIG 1719, Bd.1, S. 609. Dies galt auch noch für die Regierungszeit Josephs II. Das Zeremoniell einer Huldigung aus dem Jahr 1788 sah vor, daß Joseph II. beim Eintreten des Gesandten des dänischen Königs mit bedecktem Kopf auf dem Thron unter dem Baldachin saß und erst nach der zweiten Verbeugung des Gesandten den Hut abnahm. Neu („*dem neuen Ceremoniel gemäß*“) war, daß der Gesandte anschließend stehend (i.e. *nicht* kniend) und in *eigener* Kleidung die Rede dem Kaiser vortrug (GEISLER 1783-1791, Bd. 13 (1788), S. 187).

<sup>701</sup> Es handelt sich hier um Reichsapfel, -szepter und -krone (vgl. VACHA 1992, S. 39-42).

<sup>702</sup> AHRENS 1990, S. 42f.

waren<sup>703</sup>. Dementsprechend dient der Tisch, wie Ahrens herausstellte, „zur Eingrenzung des Thronbereichs, zur Abgrenzung des Monarchen von seinen Untertanen“ und trägt somit bei, „den Rangunterschied zwischen Betrachter und Dargestelltem sichtbar zu machen“<sup>704</sup>.

Der Baldachin – neben dem Thronessel ebenfalls unabänderlicher Bestandteil des zeremoniellen Bedeutungsraum – wurde zusammen mit dem (Reise-) Thron und den Insignien auf Reisen des Kaisers mitgeführt, um auch an anderen Orten einen Thronbereich für Audienzen erschaffen zu können<sup>705</sup>. Gleichzeitig wurde bei Huldigungen, die stellvertretend für den Kaiser vorgenommen wurden, der Thronbereich symbolisiert, indem Baldachin, Thron und Kaiserporträt installiert wurden, vor bzw. neben dem der Stellvertreter die Huldigung entgegennahm<sup>706</sup>. Kompositorisch abgerundet wird das Porträt Josephs II. durch eine Säule, die links auf einem hohen Sockel steht und als Element für Herrscherwürde und Beständigkeit zum bekannten Kanon des Herrscherbildnisses gehört<sup>707</sup>. Vergewöhnlicht man sich nun diese Bestandteile des Porträts, so wird deutlich, daß es noch ganz dem Kanon des „Portrait d’Apparat“ entspricht, den das Porträt Ludwigs XIV. vorgeführt hatte.

Elf Jahre nach diesem wohl 1765 entstandenen Porträt ist ein Porträt Josephs II. datiert, das Joseph Hickel schuf (Kat. Nr. 97, vgl. **Abb. auf der folgenden Seite**)<sup>708</sup>. Sein Format und sein Provenienzzusammenhang legen nahe, daß es vermutlich für den Hofkriegsrat in Auftrag gegeben wurde und dort eine *repräsentativen* Platz innehatte<sup>709</sup>. Der Vergleich der beiden Porträts verdeutlicht die zwischenzeitlichen elementaren Veränderungen des Porträtverständnisses. Bei dem Porträt von Hickel ist der Kaiser in der Uniform des deutschen Generals mit dem Ordensschmuck des Goldenen Vlieses, des Maria Theresia Ordens sowie des Stephansordens dargestellt. Wenn auch diese weiß-rote Uniform die festlichere

---

<sup>703</sup> Bericht zitiert bei AHRENS 1990, S. 42 mit FN 71.

<sup>704</sup> AHRENS 1990, S. 42. – Weitere Deutungsmöglichkeiten wurden an Porträts vom Hofe Philipps V. diskutiert, bei denen er als „Ort der Rechtsprechung“ bzw. als „Attribut der Gerechtigkeit und Majestät bewertet wurde. (vgl. AHRENS 1990, S. 42, FN 73 mit Verweis auf TURINA 1980, S. 159).

<sup>705</sup> Vgl. GRAF 2004, S. 70, „Der Raum unterhalb des Baldachins wurde als Hoheitsterrain und Staatsterritorium betrachtet. Außer den Souveränen oder sie vertretenden Personen wie etwas Ambassadeure, war niemand berechtigt, einen Baldachin aufzuschlagen“. bzw. vgl. auch die ausführliche Darlegung in: GRAF 2002.

<sup>706</sup> Vgl. WINKLER 1993, S. 122ff., außerdem REINLE 1984, S. 66ff. mit einer Abbildungen der Huldigung eines Bildnisteppeichs Philipps IV. von Spanien nach der Eroberung von Bahia (1625). Die spezifische Bedeutung des Baldachins ist von der Vorstellung herzuleiten, daß der Baldachin den Himmel symbolisiere und somit ein geöffneter Baldachinvorhang den aufgerissenen Himmel darstelle, unter dem sich die Herrlichkeit des Herrschers offenbare – gleich einer „überirdischen Epiphanie“ (AHRENS 1990, S. 44 und S. 50 mit FN 94 bis 100).

<sup>707</sup> Vgl. u.a. SACHS 1994, S. 304.

<sup>708</sup> Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv. Nr. BI 30.449.

<sup>709</sup> Vgl. Diskussion im Katalog.

der beiden von Joseph II. getragenen Uniformen ist, signalisiert sie dennoch im Vergleich zum Spanischen Mantelkleid eine grundverschiedene Porträtsituation.

Es ist nun keine Situation eines Galatages wiedergegeben, sondern eine Situation, die unspezifisch gehalten ist, da Joseph II. diese Uniform zu einer Vielzahl von Anlässen – auch feierlichen – trug. Ebenfalls ist die Umgebung eine unbestimmte, die nicht mehr die Funktion hat, den „Thronbereich“ des Kaisers zu charakterisieren, sondern neue Aufgaben erhalten hat. Der Raum, in dem Joseph II. wiedergegeben wird, ist links hinten durch eine kannelierte Säule und rechts vorne durch einen Steinsockel der eine Athena-Statue trägt, umrissen. Auf diesen Sockel stützt der Kaiser seine linke Hand. Während die Säule wie eine Reminiszenz aus dem Repertoire des Repräsentationsporträts wirkt, erinnert der Sockel lediglich dadurch an frühere Bildnisse, daß er ein von „Insignien-Tischen“ gewohntes Haltungsmotiv des Kaisers erlaubt. Dort, wo bisher die Insignien aufgereiht lagen, befindet sich nun die Statue der Athena, die durch Eule und Medusenschild zu dechiffrieren ist. Durch das zwar kanonische aber selten in einem solchen Kontext dargestellte Symbol der Eule wird angedeutet, daß die Athena-Statue hier als Personifikation der Weisheit und nicht als Kriegsgöttin zu verstehen ist. Die Athena-Statue erhält somit einen attributiven Charakter, der sich auf die Person des Porträtierten bezieht<sup>710</sup>. Durch diese Wendung von der Beigabe von Insignien hin zu einer Beigabe von Wesensattributen des Porträtierten ist ein Paradigmenwechsel vollzogen, welcher symptomatisch für die Porträts Josephs II. ist. Joseph II. legitimiert sich in diesem Porträt nicht durch seine Insignien, die er durch Geburt (und Wahl) erhalten hat, sondern durch die Qualität seines Intellekts und seiner Regierung. Dieser inhaltliche Wandel wurde bereits durch das Porträt Pompeo Batonis aus dem Jahr 1769 eingeleitet und nun von Hickel übernommen.



<sup>710</sup> Vgl. FIDLER 1990/1991, S. 27, der das Phänomen beschreibt, daß „sprechende“ statuarische Motive – kleine diskret im Hintergrund der Porträtierten aufgestellte Statuetten – ..... allmählich allegorische Figuren“ verdrängen.

In der Veränderung der Attributierung trug das Porträt von Hickel, wie bereits vorher das Porträt von Batoni, der Forderung der Aufklärung Rechnung, daß sich ein Regent durch seine spezifischen geistigen Eigenschaften und Leistungen legitimieren sollte<sup>711</sup>. Im Gegensatz zum Porträt von Batoni erfolgt bei Hickel dieser Verweis jedoch nur sehr standardisiert.

Während der Regierungszeit Josephs II. vollzieht sich ebenfalls ein Wandel auf einer anderen Ebene des Repräsentationsporträts, den bereits Rainer Schoch mit dem Begriff des „Handlungsporträts“ umschrieben hat<sup>712</sup>. Gemeint ist hiermit, daß sich der Regent nicht starr verharrend präsentiert, sondern in einer Aktion begriffen dargestellt wird. Bei dem Porträt Pompeo Batonis handelte es sich hier um die Geste des Handschlags, mit dem die beiden Brüder verbunden waren, und die als Begrüßung bzw. als Geste der Treuebekundung gelesen werden kann. Durch diese Handlung, die nicht in einen zeremoniellen Rahmen gestellt ist, wurde es möglich, eine intimere Nähe zum Betrachter aufzubauen.

In den 1770er und 1780er Jahren entwickelt sich nun eine Unterkategorie des Handlungsporträts, das mit dem Begriff des „Schreibtischporträts“ zu umschreiben ist, und das neben dem Repräsentationsporträt eine Rolle innerhalb der offiziellen Porträts des Kaisers einzunehmen beginnt<sup>713</sup>. Während Schoch dieses Sujet jedoch erst für die Porträts Franz II./I. als Bildnisikonographie heranzieht, möchte ich zeigen, daß dieses Sujet auch schon für die Porträts Josephs II. existiert hat und ohne diese Vorreiterfunktion die Porträts Franz II. nicht denkbar gewesen wären. Am bekanntesten von diesen



<sup>711</sup> Vgl. Kapitel II.2. – Eine weitere Möglichkeit, auf die persönliche Leistung des Regenten hinzuweisen, ist der im Bild enthaltene gestische Hinweis auf ein Gesetzeswerk o.ä. (vgl. das posthume Porträt Josephs II. in Stift Melk, bei dem Joseph II. auf eine Tafel mit der Aufschrift „Leges Salutares“ verweist (Kat. Nr. 190); sowie eine Kopie in Schloß Miramar (vgl. Abb. 2 bei Kat. Nr. 190).

<sup>712</sup> SCHOCH 1975, S. 34f. – Vgl. auch Kapitel II.2 zur Porträttheorie.

<sup>713</sup> Den Begriff des Schreibtischbildes verwendet Schoch: „Das „Schreibtischbild“ ... schildert ... den Monarchen bei der Ausübung seines „Berufs als Herrscher““ (SCHOCH 1975, S. 107).

Porträts ist jenes, das von Joseph Hickel (zugeschrieben) um 1785 gemalt wurde (Kat. Nr. 166, vgl. **Abb. auf der vorangehenden Seite**)<sup>714</sup>. Laut der alten, im Bundesmobiliendepot dokumentierten Inventarnummer stammt es aus Schloß Laxenburg, von wo aus es ins Kunsthistorische Museum gelangte. Leider ist nicht bekannt, wo es in Laxenburg gehangen hat, jedoch ist interessant, daß es zu einer alten Ausstattung des Habsburger Schlosses gehört hat. Der Kaiser ist hier in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments an einem Tisch stehend dargestellt. Der Tisch, auf den er sich stützt, ist überhäuft mit Arbeitspapieren, von denen er eins in der linken Hand hält. Von der Lektüre aufblickend präsentiert er sich als „arbeitender“ Kaiser.

Hinter dieser Art Porträt liegt eine neue Sichtweise des Kaisers, die – unter Franz I. Stephan noch nicht denkbar – erst durch das spezielle Amtsverständnis Josephs II. ermöglicht wurde. Besonders die Neuerung Josephs II., daß jeder Bürger ihm im „Kontrollergang“ der Hofburg Gesuche übergeben konnte, trugen zur Nahbarkeit des Kaisers für das gemeine Volk bei. Die Bürger hatten die Gelegenheit, sich ein Bild vom Kaiser in seinem unmittelbaren Arbeitsumfeld zu machen. Daß diese Sichtweise des „arbeitenden“ Kaisers die Außensicht auf Joseph II. repräsentiert, zeigen die Kontexte und die Vielzahl der Darstellungen. Am volkstümlichsten präsentiert sich diese Vorstellung des nahbaren und arbeitenden Kaisers in einer Darstellung im Meisterbuch der bürgerlichen Bäckerinnung von Graz (Kat. Nr. 278)<sup>715</sup>. Die Graphik zeigt eine Audienzsituation bei Kaiser Joseph II. in einem durch Marmorboden und Rocaille-Vertäfelung angedeuteten Schloßambiente. Von links vorne nähert sich ein dunkel gekleideter Bürger, der dem Kaiser ein Schriftstück überreicht. Joseph II. steht an der Stirnwand des Raums unter einem Gemälde bzw. einem Spiegel und nimmt das Schriftstück mit der rechten Hand entgegen. Die linke Hand ist auf einen Tisch gestützt, auf dem weitere Papiere liegen. Der Kaiser ist in der hellen Uniform der deutschen Infanterie mit Ordensbändern gekleidet und schaut den Betrachter an. Es ist nicht eindeutig festzustellen, ob es aufgrund der eigenen Erfahrung einer öffentlichen Audienz komponiert wurde oder es sich in seinem Aufbau an kursierende Porträts, von denen die Haltung des Kaisers übernommen worden ist, anlehnt. Jedoch gibt diese Szene offensichtlich das Bild wieder, das vom Kaiser existierte und als repräsentativ empfunden wurde. Der Reiz dieser Darstellung als arbeitender Kaiser scheint sich auch weniger ambitionierten Malern mitgeteilt zu haben. So finden sich im Kunsthandel einige Porträts Josephs II. von geringer Qualität, die diese Situation festhalten und gerade in ihrer minderen künstlerischen Qualität einen bescheidenen

---

<sup>714</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 8790.

<sup>715</sup> Graz, Steiermark. Landesarchiv, Inv. Nr. A Graz Schuber 23, Heft 102 (Abb. in: AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr. 199, S. 371). Das Meisterbuch wurde im Jahr 1733 begonnen und bis 1865 fortgeführt. Das Datum dieser Graphik ist nicht bekannt, jedoch muß es in die 1770er bis 1780er Jahre fallen.

Erfahrungshorizont widerspiegeln, der Schoch zufolge für die Veränderung des Herrscherbildes entscheidend sein sollte<sup>716</sup>.

Die Charakteristik des „schreibenden Kaisers“ hat sich auch auf literarischer Ebene erhalten, wie ein Gedicht zeigt, daß die Tätigkeit des Schreibens als charakteristische Beschäftigung Josephs II. herausgestellt<sup>717</sup>:

"Des Kaysers Zeitvertreib:  
Jagd, Thonkunst, Spiele, /  
Ball, ihr Feinde langer / Weil! //  
Die Ihr des Lebens größten Theil /  
So schnell, so leicht, verzehrt, /  
O hört: /  
Wie Joseph sich die Zeit vertreibt: /  
Er schreibt!"

Offenbar war demnach die Tätigkeit des Schreibens bzw. Arbeitens nicht nur im bildlichen sondern auch im literarischen Medium zu einem Topos der Darstellung Josephs II. geworden. Daß dieser Topos für Joseph II. auch noch im 19. Jahrhundert präsent war, beweist eine Reihe von Darstellungen, die innerhalb einer als „Renaissance Josephs II.“ zu bezeichnenden Strömung im 19. Jahrhundert entstanden sind<sup>718</sup>. Eine graphische Darstellung aus dem 19. Jahrhundert mit dem Titel „Kaiser Joseph führt öffentliche Audienzen ein“ gibt eine Szene wieder, die offenbar auch im 19. Jahrhundert als repräsentativ und typisch für Joseph II. empfunden wurde (Kat. Nr. 294)<sup>719</sup>. Hier steht Joseph II. links vorne an einem mit einem Tuch überdeckten Schreibtisch und empfängt einen Bittsteller, der gerade aus der Menge der im Vorraum Wartenden vorgelassen wurde. Die Aura des Kaisers wird durch das Rund des Teppichs, auf dem er steht, umschrieben. Innerhalb dieses „Wirkungskreises“ sind ihm – quasi als Attribute – der Schreibtisch, der mit Briefen und Schriftstücken bedeckt ist, ein Sessel mit runder Rückenlehne, ein Porträt an der Wand hinter ihm sowie ein kurzer Vorhang, der das Bild links begrenzt, zugeordnet. Eine vergleichbare Zusammenstellung findet sich auf einer – ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert

---

<sup>716</sup> Vgl. hierzu z.B. zwei Bildnisse Josephs II., die im Kunsthandel erschienen (Dorotheum Wien, 1571. Kunstauktion, 1989, Nr. 557 mit Abb. Nr. 25, (Hickel zugeschrieben), Maße 48 x 38,5 cm; sowie Dorotheum Wien, 1783. Kunstauktion Alte Meister, 6.3.1996, Nr. 352 (unbekannter Maler), 46,5 x 33,5 cm mit Abb.). Ein weiteres Bildnis dieser Art befindet sich im Grazer Museumsbestand (Alte Galerie, Inv. Nr. 518, derzeit Büro der Landeshauptfrau). – Zur Bedeutung des bürgerlichen Rezeptionsverhaltens vgl. SCHOCH 1975, u.a. S. 10 und 15.

<sup>717</sup> FLITSCH 1773, S. 49/50.

<sup>718</sup> Zur Rezeption Josephs II. im 19. Jahrhundert vgl. VOCELKA 1980, S. 293 – 298, sowie GUTKAS 1980, S. 696-700 mit 24 Katalognummern sowie dem Hinweis, daß um den 100. Jahrestag der Alleinregierung in den habsburgischen Kronländern mehr als hundert Denkmäler für Joseph II. aufgestellt wurden.

<sup>719</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 70.208 Mappe 521/7, Lithographie.

stammenden – Chromolithographie, auf der Joseph II. am Schreibtisch mit einer Schreibfeder in der Hand stehend vor einem Stuhl und einem Porträt der Maria Theresia dargestellt wird (Kat. Nr. 192)<sup>720</sup>. Offenbar handelte es sich hier demnach um einen Kanon, der mit Joseph II. verbunden wurde. Die am Anfang dieser Entwicklung stehenden „Audienz- bzw. Schreibtischbildnisse“ Josephs II. scheinen das Bild des Kaisers so stark geprägt zu haben, daß es in späterer Zeit zu einem Attribut seiner Darstellung werden konnte.

In dieser Hinsicht leitete das Porträt Josephs II. die späteren Porträts der „am Schreibtisch arbeitende Kaiser“ ein, deren Wesen von Rainer Schoch für das 19. Jahrhundert herausgearbeitet worden ist<sup>721</sup>. Das Porträt des Kaisers als „Beamten, der seine Pflicht tut“, das Schoch besonders im Hinblick auf Franz II. beschreibt (Vergleichsabb. 20)<sup>722</sup>, wird nicht nur ihn sondern über Franz Joseph I. (Vergleichsabb. 21)<sup>723</sup> und letztendlich auch den deutschen Kaiser Wilhelm II. (Vergleichsabb. 22)<sup>724</sup>, zum festen Bestandteil der Kaiserikonographie werden, die sich vor einem bürgerlichen Erwartungshorizont legitimieren mußte<sup>725</sup>.

Indem die Porträts Josephs II. ihn arbeitend und als „unermüdlich um das Wohl seiner Untertanen besorgten Monarchen“ darstellen<sup>726</sup>, stellen sie den „Wohlfahrtsgedanken“ bildlich dar, der in den Schriften zur aufklärten Staatslehre verankert ist<sup>727</sup>. In diesem Punkt, der bereits den bürgerlichen Bewertungshorizont zum „Pflichtbewußtsein“ als Tugend des Herrschers aufnimmt, sind die Porträts Josephs II. moderner als diejenigen anderer Regenten seiner Zeit. Von Ludwig XVI. sucht man solche Darstellungen im Bereich des offiziellen Porträts vergeblich, da er selbst noch im Jahr 1789 im klassischen Habitus des *portrait d'apparat* dargestellt wurde (Vergleichsabb. 23)<sup>728</sup>. Auch Friedrich II. von Preußen fand seine Ikonographie nicht beim „Schreibtischbild“ sondern auf einem anderen Gebiet, und zwar der Heereskontrolle<sup>729</sup>.

---

<sup>720</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 91.730 Mappe 521/4; Portheim Slg.; Darstellung signiert links unten: "A. Greil 881", unter der Darstellung links: Nach einem Aquarell von A. Greil" und rechts: "Druck v. R. v. Waldheim in Wien" und Zentral: Kaiser Joseph II." (beschnitten).

<sup>721</sup> Vgl. hierzu SCHOCH 1975, besonders in der Formulierung der Grundthesen (S. 9-17) u. 107ff.

<sup>722</sup> SCHOCH 1975, S. 108 (Porträt Franz' II./I. von Friedrich von Amerling, 1833).

<sup>723</sup> Franz Matsch, Kaiser Franz Josephs im Arbeitszimmer, 1916 (PÖTSCHNER 1998, S. 21).

<sup>724</sup> Photographie Kaiser Wilhelms II. am Schreibtisch (vgl. POHL 1991, S. 123ff.).

<sup>725</sup> Zum Arbeitsethos Wilhelms II. vgl. auch die Arbeit von Carsten Roth (ROTH 1997).

<sup>726</sup> SCHOCH 1975, S. 109 in Bezug auf Franz II./I.

<sup>727</sup> Vgl. hierzu Kapitel II.2 zur Porträttheorie: Der Wohlfahrtgedanke wurde von Staatstheoretikern wie H. G. von Justi und Joseph von Sonnenfels, die der philosophischen Schule des Kameralismus angehörten, zu den „vordringlichsten Aufgaben eines Herrschers“ erhoben (WEHLER 1987, S. 233).

<sup>728</sup> Antoine Callet, Porträt Ludwig XVI., 1789 (Clermont-Ferrand, Musée Bargoin). Das Porträt wurde sogar im Salon ausgestellt (SCHOCH 1975, Abb. 7).

<sup>729</sup> Nicht nur für Friedrich II. bildeten Schreibtischporträts die Ausnahme, sondern für alle Hohenzollern bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (vgl. POHL 1991, S. 125).

## 2. Das Feldherrnporträt und die Vermischung der Gattungsattribute

Von den rund 250 untersuchten Gemäldeporträts Josephs II. können nur 36 Porträts als Feldherrnporträts bezeichnet werden<sup>730</sup>. Innerhalb des Bestandes der rund 400 untersuchten graphischen Darstellungen beziffert sich die Zahl der Feldherrnporträts sogar nur auf neun Werke. Diesen Werken stehen einige allegorische Darstellungen zur Seite, bei denen das Hauptaugenmerk auf die Wehrhaftigkeit Josephs II. gelegt wurde. Hierbei handelt es sich um allegorische Darstellungen, die Joseph II. in antiker Rüstung zusammen mit der Kriegsgöttin Athena zeigen (z.B. Kat. Nr. 145)<sup>731</sup>, bzw. um graphische Porträts, deren allegorischer Rahmenapparat durch Kriegsgerät gebildet wird (z.B. Kat. Nr. 215)<sup>732</sup>. Es ist zu fragen, in welchen Regierungsperioden die überlieferten Feldherrnporträts Josephs II. hauptsächlich entstanden, ob eine Entwicklung in ihrer Gestaltung festzustellen ist und für welche Kontexte sie geschaffen wurden.

Wie auch bei den anderen Porträts Josephs II. festzustellen war, sind nur sehr wenige der erhaltenen Gemälde datiert. Dies erschwert eine eindeutige chronologische Reihung, da eine Abfolge nur anhand stilistischer Kriterien vorgeschlagen werden kann. Dennoch sind aus nahezu allen Regierungsperioden einzelne datierte bzw. datierbare Porträts in Feldherrnhabitus erhalten. Als erstes datierbares Porträt kann das Halbfigurenporträt herangezogen werden, das Kindermann nach Pompeo Batoni im unmittelbaren Anschluß an das Doppelporträt im Jahr 1769 schuf (Kat. Nr. 49)<sup>733</sup>. An diese Version schließt sich chronologisch das kleine Kupferbildnis an, das ebenfalls nach der Batoni-

---

<sup>730</sup> Als Feldherrnporträt bezeichne ich diejenigen Porträts, die den Kaiser mit dem Feldherrnstab, der seine Heeresgewalt symbolisiert, zeigen. Um ein eindeutiges Feldherrnporträt handelt es sich erst dann, wenn der Dargestellte den Feldherrnstab in der Hand hält und auf eine – meistens im Hintergrund dargestellte – militärische Szene gestisch Bezug nimmt. Wenn der Feldherrnstab jedoch lediglich als Teil des Insignienapparats im Porträt plaziert ist, kann nicht mehr eindeutig von einem Feldherrnporträt gesprochen werden. Hier handelt es sich um ein Repräsentationsporträt, in dem unter anderen Machtbefugnissen auch auf die Heeresgewalt Bezug genommen wird.

<sup>731</sup> KHM, Inv. Nr. 2476, Leihgabe an die Österreichische Galerie, Gemälde von H. F. Füger, 1779. Das Gemälde zeigt Joseph II. in antiker Rüstung, den Athena in Richtung eines Ruhmestempels leitet.

<sup>732</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.152, Kupferstich von H. Benedict; sowie Kat. Nr. 208 (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.999 von Jacob Adam, Wien 1778) oder ein unbezeichneter, vermutlich posthumer Stich (Kat. Nr. 275; Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.961), der die lorbeerbekränzte Büste Josephs II. vor einem antiken Relief (mit einer Szene einer Totenklage aus der römischen Mythologie) und neben u.a. der Gestalt der Göttin Athena zeigt. Athena wird hier neben ihrer Eigenschaft als Kriegsgöttin auch in der lehrenden Funktion dargestellt, da sie neben Büchern sitzt, einem Jungen ein Buch reicht und sie ihn auf die Büste des Kaisers hinweist.

<sup>733</sup> Vgl. auch Kapitel V.B.1 zum Auftrag dieses Bildnisses.

Porträtaufnahme gestaltet wurde und sich im Besitz Friedrichs II. in Schloß Sanssouci befand (Kat. Nr. 57)<sup>734</sup>.

Für das Jahrzehnt von 1770 bis 1780 liegen einige datierte und datierbare Feldherrnporträts vor: 1772 entstand die erste Version des großformatigen Porträts von Anton von Maron, das im Auftrag Maria Theresias für den Hof angefertigt wurde (Kat. Nr. 112). Aus den Jahren 1774 bis ca. 1777 stammt eine Folge von Porträts, die alle auf die Porträtversion von Hickel aus diesen Jahren zurückgehen: Im Jahr 1774 wurde für Stift Sankt Florian von Leopold von Montagna ein ganzfiguriges Porträt gemalt, das sich an das Hickel'sche Vorbild anlehnt (Kat. Nr. 95). Hickel selbst schuf in den Jahren 1774 bis 1777 zwei nahezu identische Feldherrnporträts, die sich im Stadtmuseum in St. Pölten (Kat. Nr. 93) und im Warschauer Nationalmuseum (Kat. Nr. 92) befinden<sup>735</sup>. Ein ganzfiguriges Porträt Josephs II., das für die Prager Burg bestimmt war und heute dort im Landtagssitzungssaal hängt (Kat. Nr. 122), ist durch einen Transportbeleg auf das Jahr 1775 zu datieren<sup>736</sup>. Ebenfalls in das Jahrzehnt der 1770er Jahre zu datieren ist ein aufwendiges Porträt Josephs II., das sich in Versailles befindet (Kat. Nr. 124)<sup>737</sup>. Aus der Zeit des Umbruchs von Mitregentschaft zu Alleinregierung (1779/80) ist zudem ein datiertes Feldherrnporträt erhalten, das als Pendant zu einem Porträt Maria Theresias gehört und von Franz Streicher stammt (Kat. Nr. 50).

Das einzige Feldherrnporträt, das durch aktuellen Bezug eindeutig in das Jahrzehnt der Alleinregierung zu datieren ist (1781/1784), ist das kleinformatige Werk, das sich im Niederösterreichischen Landesmuseum in St. Pölten befindet (Kat. Nr. 157)<sup>738</sup>.

Es ist demnach festzustellen, daß die fruchtbarste Zeit der Feldherrnporträts Josephs II. in die Regierungsdekade von 1770-1780 fällt. Dagegen scheint dieses Sujet im Jahrzehnt der Alleinregierung nur noch sehr selten produziert worden zu sein. Archivalisch nachweisbare und eindeutige Gründe liegen hierfür nicht vor. Offenbar jedoch haben die biographischen Lebensumstände des Kaisers das jeweils aktuelle Kaiserbild geprägt. So fällt in das Jahrzehnt der 1770er Jahre seine hauptsächlich militärische Aktivität, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht durch negative Ergebnisse belastet worden war. Hingegen war die Dekade der 1780er Jahre weniger durch militärische als vielmehr durch administrative Neuerungen der Regierung Josephs II. geprägt.

---

<sup>734</sup> Potsdam, Schloß Sanssouci, Inv. Nr. GK I 2505. Diese Version ist seit 1773 dort nachzuweisen, wird aber bald nach 1769 entstanden sein, da sich die beiden Monarchen in jenem Jahr in Neiße getroffen haben.

<sup>735</sup> In abgewandelter Form verwendete er diese Porträtkomposition auch für weitere Porträts, in denen allerdings die Charakteristiken des Feldherrnporträts fehlen. Die Geschlossenheit der gesamten Gruppe läßt eine Datierung in die Jahre 1774 bis 1777 zu.

<sup>736</sup> vgl. FLEISCHER 1932, Rechnungs-Nr. 804 (vgl. Quellenanhang Nr. IV.1).

<sup>737</sup> Versailles, Inv. Nr. MV 3942.

<sup>738</sup> St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. A 41/79.

Diejenigen militärischen Aktionen, die in diese Dekade fielen, erweckten offenbar eher negative Assoziation, so daß sie nicht als darstellungswürdig empfunden wurden.

Während nur wenige der erhaltenen Porträts aus einem öffentlich administrativen Kontext der habsburgischen Monarchie stammen<sup>739</sup>, ist ein Großteil derjenigen Porträts, auf denen Hinweise auf die Funktion Josephs II. als Feldherr enthalten sind, auf ausländische Höfe zurückzuführen. So zeigen drei der vier in Versailles erhaltenen Porträts Josephs II. ihn mit Feldherrnstab. Ebenfalls enthält das überlieferte Porträt in Schloß Sanssouci dieses Element (vgl. Kat. Nr. 57)<sup>740</sup>. Darüber hinaus wurde auch für diejenigen Porträts, die aus deutschen Fürstenhäusern stammen, z.B. aus der Sammlung des Fürsten Thurn und Taxis (Kat. Nr. 153)<sup>741</sup> wie auch aus der Sammlung in Schloß Ludwigsburg (Baden-Württemberg) (Kat. Nr. 94), das Sujet des Feldherrnporträts gewählt.

Dieser Befund mag erstaunen, da es für einen ausländischen Hof unpassend erscheinen könnte, sich gerade die militärische Kraft eines fremden Regenten bildlich präsent zu erhalten. Jedoch erwies das Feldherrnporträt durch das (üblicherweise) große Format die dem Kaiser zustehende respektvolle Reverenz. Gleichzeitig ermöglichte es im Gegensatz mit dem reinen Staatsporträt eine gewisse Distanz zum Dargestellten, da es nicht primär – wie das Staatsporträt mit Insignien – die symbolische Anwesenheit des Kaisers samt seiner umfassenden Herrschergewalt versinnbildlichte. Für einen Hof, der sich innerhalb des Gefüges des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation befand, kommt zudem hinzu, daß die Darstellung der Wehrhaftigkeit des Kaisers den Hinweis auf das Schutzverhältnis durch den Kaiser beinhaltet<sup>742</sup>.

Der landschaftliche Hintergrund, der im Feldherrnporträt häufig enthalten ist, könnte eine weitere Ursache dafür sein, daß es bevorzugt im höfischen Kontext verwendet wurde. So legt die Umgebung der freien Landschaft die Assoziation des Jagdporträts nahe<sup>743</sup>, welche mit einem neutralen und höfischen Kontext harmoniert. Auch der Kanon der Gesten, mit denen der Herrscher in

---

<sup>739</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Replik des Porträts von A. von Maron. Während Maria Theresia das Original für ihre Sammlung bestellt hatte, entstand die Replik für die Militärakademie in Wiener Neustadt (Kat. Nr. 113).

<sup>740</sup> Ein weiteres für das Berliner Schloß belegtes Porträt Josephs II. ist nur in einer Beschreibung erhalten (Auskunft von Herrn Dr. Martin Vogtherr). Diese legt jedoch nahe, daß es sich hier um eine Version handeln könnte, die direkt mit einem Porträt Josephs II. vergleichbar ist, das sich in Versailles befindet (Kat. Nr. 67).

<sup>741</sup> Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Gesamtverwaltung, StE 3681.

<sup>742</sup> In einzelnen Fällen konnte ein Feldherrnbildnis auch für die bibliophile Umgebung angemessen sein. So bestellte Philipp III. von Spanien ein Feldherrnbildnis Karls V. von Juan Pantoja de la Cruz für die Bibliothek des Escorial (vgl. KUSCHE 1964, S. 245 mit Quellenzitat S. 167, Nr. 41. Das Porträt ist datiert (1605) und befindet sich heute in Toledo, Museo de Santa Cruz, Leihgabe des Prado.

<sup>743</sup> Das Jagdporträt wurde als Unterkategorie des Feldherrnporträts verstanden.

einem Feldherrnporträt wiedergegeben wird, entspricht denen des Jagdporträts und war austauschbar<sup>744</sup>. Ebenso enthält der Brustharnisch, der auch auf den Jagdporträts des Erzherzogs dargestellt ist, die Assoziation des militärischen Gebahren und deutet in spielerischer Weise auf die späteren Aufgaben des Herrschers hin. Während das jugendliche Jagdporträt Züge des Feldherrnporträt übernimmt, werden später Elemente des Jagdporträts im Feldherrnporträt aufgenommen, so daß es zu einer Vermischung der beiden Typen kommt. Durch die Assoziation mit dem Jagdporträt, mag es dem Feldherrnporträt leichter gefallen sein, sich im höfischen Kontext zu behaupten.

Eine sehr legere Mischform der Typen Feldherrn- und Jagdporträt stellt ein Porträt dar, das sich im Bestand des Louvre befindet und Daniel Donat zugeschrieben wird (Kat. Nr. 126)<sup>745</sup>. Hier lehnt der Kaiser in Uniform mit nonchalant gekreuzten Beinen an einem Felsvorsprung in freier Landschaft. Während im linken Bildhintergrund eine Reihe von Zeltdächern an ein Feldlager erinnern, weist die Pose und direkte Umgebung des Kaisers die Szene als Moment des Müßiggangs aus: Der Baton des Feldherrn ist einem Spazierstock gewichen, mit dem Joseph II. gegen seine Wade zu klopfen scheint. Auf dem Felsen neben ihm liegt der Dreispitz mit den zur Rast ausgezogenen Handschuhen, die einen Stock von Papieren beschweren. In der rechten Hand hält Joseph II. ein Taschentuch. Diese Komposition verbindet nicht nur Feldherrn- mit Jagdporträt, sondern spiegelt offenbar auch den Versuch wieder, das Porträt des Kaisers mit der aktuellen, aus England stammenden Mode des Porträts in der Landschaft zu vereinen<sup>746</sup>. Daß dieser Weg von österreichischen oder deutschen Porträts anschließend nicht übernommen wurde, mag andeuten, daß das hiesige Porträtverständnis für diese Neuerung nicht bereit war: Nicht der beim *Müßiggang* dargestellte Kaiser sondern der mit *Arbeit* befaßte Regent sollte das Bild des Kaisers prägen. Indem sich hierin der Wiener Hof weiterhin vom englischen und französischen Hof absetzte, manifestieren sich in gewisser Weise die Verhaltensmaßregeln Josephs II., mittels derer er seine Schwester bei seinem Besuch in Paris vor den Vorboten der französischen Revolution hatte warnen wollte. Gleichzeitig ist an dieser Verweigerung einer Darstellung des Monarchen

---

<sup>744</sup> Vgl. hierzu die Jagdporträts Josephs II. als Erzherzog, die die einzigen Jagdporträts von Joseph II. sind, da Joseph als Erwachsener den Jagdsport ablehnte: Ein Porträt (Kat. Nr. 4; Wien, Mobiliendepot, alte Inv. Nr. AA 88), das aus dem Bestand der Wiener Hofburg stammt, zeigt ihn in freier Landschaft. Die Bildanlage dieses Porträts sowie das Haltungsmotiv entspricht (wenn auch gespiegelt) direkt jenem Porträt, das Joseph II. als Feldherr in der Prager Burg zeigt (Kat. Nr. 122).

<sup>745</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. MNR 781.

<sup>746</sup> Vgl. besonders das Porträt George' IV. als Prince of Wales von Thomas Gainsborough (1782, Rothschild Collection), das ihn in nonchalanter Pose neben seinem Pferd zeigt. Vgl. hierzu Schoch (SCHOCH 1975, S. 37f. mit Abb. 18 und Verweis auf: WATERHOUSE 1967), der diese Porträtauffassung mit derjenigen des konkurrierenden Reynolds vergleicht).

„beim Müßiggang“ bereits das bürgerliche Amtsverständnis enthalten, das das Kaiserporträt des 19. Jahrhundert prägen sollte<sup>747</sup>.

Für die Entwicklung, die sich bei den Feldherrnporträts Josephs II. vollzieht und die ich als eine „Vermischung“ der traditionellen Porträtgattungen bezeichnen möchte, ist ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen. Die neue Kleiderordnung Josephs II., die seit 1766 die *Uniform als Hauptkleidungsstück* vorsah, hatte den militärischen Habitus offenbar so sehr verallgemeinert, daß nicht mehr durch ein dezidiertes Feldherrnporträt auf die militärische Eigenschaft des Regenten hingewiesen werden mußte. Wenn sich das Herrscherbild im generellen „militarisiert“ hatte, so entfiel die Notwendigkeit eines speziellen Sujets. Während das ursprünglich zeremoniell geprägte Repräsentationsporträt unter Joseph II. durch die Kleidung der Uniform militärische Züge erhielt, rief das Feldherrnbild durch die Hinzufügung von Elementen des „Schreibtischbildes“ die administrative Tätigkeit des Kaisers ins Gedächtnis. Diese effiziente Mischung führte schließlich zum einen zu Kompositionen, die Joseph II. am Schreibtisch sitzend mit einem militärischen geprägten Ausblick bzw. einem militärischen Plan auf dem Tisch zeigen<sup>748</sup>. Zum anderen wurden den Feldherrnporträts in freier Landschaft Attribute der administrativen Arbeit beigefügt, wie z. B. auf einem Porträt in Versailles, auf dem Schreibfeder, Bücher und eine Karte von Böhmen-Ungarn auf einem Feldbrocken ausgebreitet liegen (Kat. Nr. 136)<sup>749</sup>. Das ursprüngliche Feldherrnporträt wird daher zu einer Variante des „Schreibtischbildes“ und zeigt wie auch die anderen Porträts den *strategisch* arbeitenden Kaiser.

Die Stringenz, mit der diese Veränderung zum *Arbeitsporträt* sowohl beim reinen Staatsporträt als auch dem Feldherrnporträt vollzogen wurde, ist als ein Charakteristikum der Porträts Josephs II. zu bezeichnen. In dieser Hinsicht nimmt das Porträt Josephs II. die Entwicklung, die Schoch für das 19. Jahrhundert dokumentiert hat, voraus. Im Gegensatz zu den Porträts Friedrichs II., für den ebenfalls aufgrund der Porträts von Chodowiecki und Franke bzw. Strecker, eine Entwicklung in die Richtung des Monarchen als *Diener des Staates* vollzogen wurde, zeigen sich die Porträts Josephs II. differenzierter. Von Friedrich II. existieren wohl aufgrund seiner strikten Verweigerung des Porträtsitzens nur eine Handvoll von Porträtversionen. Von Joseph II. existieren dagegen aufgrund seiner liberalen Handhabung der Porträtproduktion (vgl. Ergebnisse von Kapitel IV) sehr viele unterschiedliche Porträts. Sie zeigen gerade durch die Bandbreite ihrer künstlerischen Qualität, daß Joseph II. von breiten Bevölkerungsschichten nicht mehr als distanzierter Herrscher sondern als Kaiser mit einem bürgerlichen Arbeitsethos gesehen wurde.

---

<sup>747</sup> Vgl. hierzu SCHOCH 1975, u.a. S. 109.

<sup>748</sup> Vgl. z. B. Graz Inv. Nr. 1110, Leihgabe im Büro des Polizeipräsidenten.

<sup>749</sup> Versailles, Inv. Nr. MV 3982.

### 3. Die Reiterporträts Josephs II. und der Verzicht auf Machtdemonstration

Joseph II. steht in einer langen Tradition von Regenten, die das Reiterporträt als Ikonographie des christlichen Herrschers nutzen konnten. Der feste Platz, den das Reiterbildnis im Repertoire der Repräsentationsbildnisse hatte, läßt sich bis auf antike Monumente, wie das Reiterstandbild Marc Aurels auf dem Kapitol in Rom zurückverfolgen, das in christlicher Zeit als Darstellung Kaiser Konstantins umgedeutet wurde<sup>750</sup>. Aus dieser Verquickung mit dem ersten christlichen Kaiser wurde – tradiert über Reiterdarstellungen Karls des Großen und die großformatigen Bronzestatuen der Renaissance – das Reiterporträt zu einer wichtigen Ikonographie des christlichen Herrschers auch in der Frühen Neuzeit. Im Bereich der Malerei schließlich gilt das großformatige Reiterbildnis, das Tizian von Karl V. im Jahr 1548 schuf, als das erste monumentale *Reiterbildnis* seit der Antike (Vergleichsabb. 2)<sup>751</sup>. Durch das Porträt Tizians ist die Entstehung des modernen Reiterbildnisses demnach eng mit dem Hause Habsburg verknüpft<sup>752</sup>. Aus diesem Grunde stehen Reiterporträts Joseph II. in einer gewichtigen Tradition, die von Deutungsmustern des „miles christianus“ über Assoziationen mit dem Hl. Georg hin zur reinen Demonstration von Wehrhaftigkeit reichen<sup>753</sup>.

Von Maria Theresia und Franz I. Stephan existieren nur sehr wenige Darstellungen zu Pferde. Die erhaltenen Porträts beziehen sich ausschließlich auf die ungarische Krönungszeremonie, zu dessen Prozedere es gehörte, daß sich der Herrscher zu Pferde zeigte und symbolhaft sein Schwert schützend über der ungarischen Erde senkte (Vergleichsabb. 24)<sup>754</sup>.

Unter den Porträts Josephs II. finden sich ebenfalls wenige Reiterporträts, obwohl er – im Gegensatz zu seinen Eltern – einen großen Anteil seiner realen Lebenszeit auf dem Rücken von Pferden verbracht hat. So legte er einen Großteil seiner Reisen nicht nur in der Kutsche sondern reitend zurück. Neben dem Reisen saß Joseph II. auch bei Truppenbesichtigungen sowie bei Heeresinsätzen im Sattel. Zum Zeitvertreib dagegen verbrachte er selten Zeit zu Pferde, da er nur

---

<sup>750</sup> Vgl. u.a. *DICTIONARY OF ART*, Bd. 10, S. 440, Eintrag zum „Equestrian monument“.

<sup>751</sup> Madrid, Museo del Prado, Maße 3,32 x 2,79. Zum Porträt Karls V. von Tizian vgl. AK KARL V. 2000. Vgl. zur Zusammenstellung der Quellen zur Entstehung: WETHEY 1971, Bd. II., S. 87-90. Zur Deutung des Porträts vgl. SCHWEIKHART 1997.

<sup>752</sup> Vgl. WETHEY 1971, S. 87: das Bildnis sei „one of the epoch-making paintings of all time“.

<sup>753</sup> Zur Deutung des Porträts Karls V. als „miles christianus“ vgl. u.a. WETHEY 1971, S. 87.

<sup>754</sup> Bei dieser Zeremonie ritt der gekrönte Herrscher auf einen Erdhügel, der aus ungarischer Erde zusammengetragen worden war, und senkte sein Schwert in jede Himmelsrichtung. Ein weiteres Beispiel für diese Darstellung befindet sich in Bratislava (Galéria mesta Bratislavy, Ausstellung im Palais Mirbach, Inv. Nr. A 583 und Inv. Nr.: A 576, Abb. in Kat. der Galerie, Kat.Nr. 2/3). Die Pendantporträts des Herrscherpaares sind durch die rückwärtige Inschrift „Hirsch junior pinxit 1747“ datiert.

äußerst ungern an Jagden teilnahm<sup>755</sup>. Daher geben die erhaltenen Reiterporträts ihn nicht in einer Jagdumgebung sondern stets im Kontext einer Heeresbewegung wieder. Der Zustand des Reitens stellt demnach keine Atmosphäre von Müßiggang dar, sondern ist Ausdruck der Regierungsausübung.

Dem erhaltenen Bestand an Reiterporträts Josephs II. zufolge, wurden besonders im Jahrzehnt zwischen 1770 und 1780 Reiterporträts angefertigt, also während der Zeit der Mitregentschaft. Aus dieser Zeit stammen das vor 1773 entstandene Reiterporträt Josephs II. in der Innsbrucker Hofburg (Kat. Nr. 117) und ein Gemälde von Christian Brand, das Joseph II. bei einer Truppenbesichtigung zeigt und vor 1779 geschaffen worden sein muß<sup>756</sup>. Außer diesen annähernd datierbaren Porträts, sind für die Zeit der Mitregentschaft keine datierten Reiterporträts in Öl erhalten. Für das Jahrzehnt von 1780 bis 1790 existiert sogar nur ein datiertes Ölgemälde, das Joseph II. zu Pferde zeigt. Es handelt sich hier um ein Historienbild aus dem Jahr 1788 von Martin Ferdinand Quadal, das Joseph II. im Übungslager bei Minkendorf, zusammen mit Erzherzog Franz und den Generälen Laudon, Lacy und Hadik vermutlich während einer „Generalrevue am 27. November 1786“ darstellt (Kat. Nr. 179)<sup>757</sup>. Darüber hinaus scheinen im Jahrzehnt der Alleinregierung keine Reiterporträts in Öl entstanden zu sein. Im Medium der Skulptur wurden zu Lebzeiten Josephs II. keine Reiterstandbilder von ihm in Auftrag gegeben. Sein erstes offizielles und vom Hof lanciertes Reiterstandbild wurde erst unter Franz II. bei Franz Anton Zauner in Auftrag gegeben (1795) und 1807 auf dem Josephsplatz vor der Wiener Hofburg feierlich eingeweiht (Kat. Nr. 188)<sup>758</sup>. Es zeigt Joseph II. als römischen Imperator, wobei die Pose des Reiterstandbilds von Marc Aurel auf dem Kapitol in Rom aufgegriffen wurde. Wenn unter Joseph II. eine derartige imperiale Darstellung nicht erfolgte, so ist zu fragen, welche Ziele seine kaiserlichen Reiterbildnisse verfolgten.

Die stilistische Spannweite wird durch den Vergleich von zwei erhaltenen Ölgemälden Josephs II. zu Pferd deutlich, die beide zwischen 1770 und 1780 entstanden sein müssen. Im Besitz des KHM befindet sich ein Reiterporträt Joseph II. eines unbekanntes Künstlers, welches aus dem Bestand der Wiener

---

<sup>755</sup> Seine Ablehnung diesem Sport gegenüber wirkte sich schon sehr früh aus: Gleich nach Beginn seiner Regierungsbeteiligung ordnete Joseph II. an, daß Wildschweine nicht mehr frei gehalten werden dürften, um eine Flurschädigung einzuschränken.

<sup>756</sup> Dieses nicht mehr erhaltene Gemälde ist über seine datierten Nachstiche eindeutig auf die Zeit vor 1779 zu datieren. Die Schöpfung muß auch im Ausland auf Interesse gestoßen sein, da von ihr einige ausländische Nachstiche erhalten sind (Kat. Nr. 142 – Kat. Nr. 144).

<sup>757</sup> Wien, Heeresgeschichtliches Mus., Inv. Nr.: 18.879, mit Angabe der Datierung. Die Porträtaufnahme ist auf bisherigen Abbildungen kaum zu erkennen und entspricht keiner bekannten Porträtversion.

<sup>758</sup> Vgl. NEMENTSCHKE/KUGLER 1990, S. 182. Im Wienmuseum in Wien befinden sich verschiedene graphische Wiedergaben dieses Denkmals (Inv. Nr.n: 90.743 (521/7), 91.529 (521/8) und 91.528 (521/8)), vgl. auch zwei Abbildungen bei Kat. Nr. 188.

Hofburg stammt (Kat. Nr. 116)<sup>759</sup>. In diesem Gemälde sitzt Joseph II. auf einem nach rechts sprengenden Rappen. Die Umgebung wird zunächst als Park charakterisiert, enthält jedoch durch die im Hintergrund angedeutete Reiterschlacht auch Elemente des militärischen Reiterbildnisses. Das Pferd ist nicht in einer natürlichen Gangart dargestellt, sondern bäumt sich auf der Hinterhand stehend auf. Die Haltung des Pferdes ist somit eine sich präsentierende Paradehaltung, die Geschicklichkeit, Kraft und Erziehung des Pferdes vorführt. Der Reiter eines solchen Pferdes zeigt sich als Beherrscher dieser gebändigten Kraft. Diese Komposition, der noch der spielerische und höfische Akzent des Rokoko innewohnt, hebt sich deutlich von späteren Darstellungen Josephs II. ab.

Das beeindruckendste Reiterporträt, das von Joseph II. geschaffen wurde, befindet sich in der Hofburg in Innsbruck, im dortigen Kapitelsaal (Kat. Nr. 117, vgl. **Abb. rechts**)<sup>760</sup>. Während viele andere Reiterporträts Josephs II. keinem ursprünglichen Aufhängungskontext zugeordnet werden können, ist der Kontext dieses Porträts gut belegt<sup>761</sup>. Da sich das Porträt im Kapitelsaal der Hofburg, welcher 1773 von C. J. Walter als „Conferenz- oder Rath Zimmer“ ausstaffiert wurde<sup>762</sup>, befindet und es zur originalen Ausstattung gehört, muß es vor



1773 entstanden sein. Trotz dieser relativ frühen Datierung markiert es jedoch bereits den künstlerischen Höhepunkt der Reiterporträts Josephs II. Der Kaiser ist hier auf einem nach links galoppierenden Rappen in freier Landschaft dargestellt. Trotz der durchaus differenzierten Umgebung, beherrscht dennoch die Figur des Reiters die Komposition. Zunächst wird dies künstlerisch durch den Blickkontakt erreicht, mit dem der Reiter den Betrachter in den Bann zieht. Gleichzeitig jedoch ist auch in der Haltung des Kaisers eine große Anspannung zu erkennen, die nicht nur das Pferd unter seinem Sattel bändigt, sondern auch den gesamten Raum um sich herum zu ordnen scheint: Die Gruppe von Pferd und Reiter läßt sich annähernd in einen Kreis einschreiben, dessen Mittelpunkt ungefähr vor dem

<sup>759</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 7077, alte Inv. Nr.: AA 85. Das Kürzel AA der alten Inventarnummer deutet auch die Herkunft aus der Hofburg, der exakte Ort der Aufhängung ist jedoch nicht bekannt. Da für das Porträt eine frühe Porträtaufnahme von Hickel verwendet wurde, muß das Porträt nach 1770, jedoch nicht viel später als 1775 entstanden sein.

<sup>760</sup> Wien, KHM, Inv. Nr. 7884; alte Inv. Nr.: Innsbruck 79.

<sup>761</sup> Zur Diskussion des Hängungszusammenhangs vgl. Kapitel V.A.2.

<sup>762</sup> Österr. Kunsttopographie 1986, S. 14.

Oberschenkel des Kaisers, liegt und von dem sich Rumpf, das sichtbare Bein, Zügel, Degen, Hals und Vorderfuß des Pferdes wie die Speichen eines Rades nach außen gehen. Innerhalb dieser Gesamtfigur kommt der Haltung des Kaisers eine besondere Bedeutung zu. Zum einen zeichnet die Körperachse des Kaisers, die durch ausgestreckte Bein betont wird, annähernd die Bilddiagonale nach. Zum anderen weist der gestreckte Stiefel auf die links im Vordergrund liegenden Insignien. Außerdem ist der Feldherrnstab, den der Kaiser auf den Sattel aufgestützt hält, so positioniert, daß er genau die senkrechte Bildmittelachse nachzeichnet. Durch diese Tatsache erhält das Gemälde eine Balance und Festigkeit, die spielend den dynamisch ausgreifenden Sprung des Pferdes überlagert.

In seiner Balance zwischen Dynamik und statuarischer Konzentration erinnert das Porträt an das Reiterbildnis Karls V. von Tizian (vgl. oben). Beide sind von einer vergleichbaren Konzentration geprägt, die sich durch eine starre Körperachse auszeichnet und nicht – wie bei dem oben besprochenen Reiterporträt – durch eine dynamische Körperdrehung verunklärt wird. Es scheint, als sei hier nicht nur ein Anknüpfungspunkt an Karl V. gesucht, sondern zugleich eine künstlerische Abkehr vom barocken Reiterporträt angestrebt worden.

Auf der inhaltlichen Ebene ist ebenfalls eine Entwicklung innerhalb der Reiterporträts Josephs II. festzustellen, die sich vom solitären Einzelporträt zum Reiterporträt innerhalb eines Truppenverbands beschreiben läßt. Dieses Porträtsujet hat bereits Anklänge des „Suitenbildes“, auf das Rainer Schoch für die Zeit der Restauration hingewiesen hat<sup>763</sup>. Schoch zufolge sollte im 19. Jahrhundert das Suitenbild das einzelne Reiterporträt sogar ablösen<sup>764</sup>. Im Gegensatz zum Einzelporträt bietet es die Möglichkeit, den Regenten in einem realen Handlungszusammenhang darzustellen, etwa bei einer Parade oder einer „Kavalkade des Monarchen und seines Stabes“, so daß es gewissermaßen als Variante des Handlungsporträts zu verstehen ist<sup>765</sup>. Die Existenz dieser Bildnisse in der Regierungszeit Josephs II. weist daraufhin, daß dieser Bedeutungswandel bereits damals vorbereitetete.

Das Porträt einer Truppenbesichtigung, das von Christian Brand stammt und in Nachstichen aus den Jahren 1779 (Kat. Nr. 142) und 1780 (Kat. Nr. 144)

---

<sup>763</sup> SCHOCH 1975, S. 112.

<sup>764</sup> SCHOCH 1975, S. 112: „Der bevorzugte Typus des Reiterporträts seit der Restaurationszeit war das Suitenbild; es muß als Alternative zu dem problematisch gewordenen Einzelporträt verstanden werden.“

<sup>765</sup> SCHOCH 1975, S. 112. – Schoch weist hier ebenfalls daraufhin, daß durch die Wende zum Suitenbild der „Stellvertretungscharakter“, den das einzelne Reiterporträt bis dato besessen habe, verloren gehe, bzw. zugunsten des *Abbild*charakters aufgegeben werden. Er bezieht sich hier auch auf Darstellungen der alltäglichen Ausfahrt des Regenten, die bei Joseph II. jedoch noch nicht zum Bildthema geworden ist, wenn auch die regelmäßigen Ausritte und Spaziergänge Josephs II. in Wien verbürgt sind und von den Wienern honoriert wurden.

erhalten ist, zeigt Joseph II. zusammen mit Vertretern seines Heeresstabes<sup>766</sup>. Das englische Exemplar der erhaltenen Nachstiche (Kat. Nr. 142) nennt in der Legende sogar die Namen der Dargestellten, so daß eine Zuordnung leicht möglich ist. Joseph II. ist innerhalb einer Gruppe von Berittenen dargestellt, die von einer Anhöhe herab eine Truppenbewegung, die rechts im Hintergrund zu sehen ist, beobachten. Aufgrund der Legende des Nachstichs und den Titel der Komposition («L' Empereur Joseph II. Faisant la Revue de ses Troupes accompagnés de ses Principaux Généraux») deuten auf eine reale und benennbare Situation hin. Im Gegensatz zum solitären Reiterporträt, bei dem allein die Reiterpferd-Gruppe wiedergegeben wurde, bietet das Suitenbild neues Aussagepotential. Indem der Herrscher in eine Handlung eingebunden wird, verliert die Darstellung zu Pferde die hoheitsvolle Distanz, die durch eine Präsentation zu Pferde zwangsläufig bewirkt wird und von barocken Reiterbildnissen bekannt ist. Im Verband mit anderen Angehörigen des Militärs wird der Herrscher bei einer Tätigkeit dargestellt, die mit der Ausübung seiner Amtspflicht zu tun hat. Aus diesem Grunde ist das Suitenporträt nicht nur ein Handlungsporträt, sondern – ebenfalls wie das Schreibtischporträt – auch eine Art des „Amtsporträts“.

Das Regentenporträt bei einer Truppenparade ist durch Friedrich II. von Preußen besonders vertraut. Das Porträt, das Daniel Chodowiecki 1772 von ihm entworfen hatte, erlangte durch die 1777 erfolgte Radierung eine solche Verbreitung, daß es zu den typenbildendsten Porträts des „Alten Fritz“ wurde (Vergleichsabb. 25)<sup>767</sup>. Der Preußenkönig ist hier in strengem Profil nach links auf einem Rappen bei der Abnahme der Parade dargestellt. Hinter ihm ist neben einigen anderen und benennbaren Berittenen auch sein Neffe und Nachfolger, Friedrich Wilhelm von Preußen, zu erkennen. Dieses Gemälde Friedrichs II. hat in einigen kleinformatigen Reiterbildnissen Josephs II. seinen Niederschlag gefunden. Es haben sich hierzu drei Exemplare kleinformatiger Reiterporträts erhalten, die alle nahezu identisch sind und offenbar einem gemeinsamen Vorbild folgen<sup>768</sup>. Alle Gemälde zeigen zentral Joseph II. auf einem nach links galoppierenden Pferd in Seitenansicht. Der Kaiser reitet auf flachem Gelände, das im rechten Mittelgrund von einer Baumgruppe abgeschlossen ist. Links im Hintergrund ist die Sicht frei auf eine Reiterschlacht, die sich vor dem tiefen Horizont abzeichnet. Innerhalb dieser Gruppe scheinen die Gemälde einem kleinen Reiterporträt zu folgen, das von Hamilton signiert wurde und sich in Innsbruck befindet (Kat. Nr. 118). Die bessere Qualität dieses Gemäldes,

---

<sup>766</sup> Vgl. Anm. 756.

<sup>767</sup> Das ursprüngliche Gemälde, eine Gouache, befindet sich heute in Haus Doorn in den Niederlanden (HuD 1712 (GK II 9519), da es sich im Besitz von Kaiser Wilhelm II., der dort während seines Exils wohnte, befand. (vgl. „zum populärsten Fridericus-Bild“ BÖRSCH-SUPAN 1992, S. 112 mit Abb.).

<sup>768</sup> Vgl. Kat. Nr. 118, Kat. Nr. 119 und Kat. Nr. 120.

insbesondere die hochwertigere Schatten- und Lichtverteilung auf dem Pferd, läßt darauf schließen, daß die anderen Gemälde seiner Vorlage folgen<sup>769</sup>. Zu einem dieser kleinformatigen Reiterporträts (Kat. Nr. 119)<sup>770</sup> existiert ein Pendantbildnis, das den von Joseph II. verehrten Preußenkönig Friedrich II. zeigt. Beide Pendants sind hinsichtlich der Horizontlinie, der Färbung des Himmels und der Baumgruppenrahmung symmetrisch aufeinander bezogen. Die Position der Baumgruppen legt nahe, daß die beiden Porträts so anzuordnen sind, daß die beiden Reiter aufeinander zu reiten<sup>771</sup>. Hierbei wurde das Reiterporträt Friedrichs II. aus dem bekannten Stich von Chodowiecki gespiegelt übernommen.

Die gezielte Gegenüberstellung der beiden Reiterbildnisse eröffnet die Möglichkeit, die Darstellung der beiden Herrscher nach dem Instrumentarium des Reiterbildnisses zu untersuchen und so das jeweils Charakteristische in ihrer Ikonographie herauszufiltern. Während die Porträts in ihrer Gesamtanlage als exakte Gegenstücke zu einander komponiert wurden, unterscheiden sich sie sich im Detail darin, daß das Pferd Friedrichs II. im Trab dargestellt ist, während der Schimmel Josephs II. im Galopp gezeigt wird. Die jeweilige Darstellung der Gangart des Pferdes beinhaltet – gemäß dem für Reiterporträts erprobten Deutungsschema – eine Charakterisierung der Regenten<sup>772</sup>: Ein im Galopp dahinjagendes Pferd z.B. verleiht seinem Reiter, der es zu dieser Gangart antreibt und es gleichzeitig beherrscht, die Eigenschaft des Stürmischen. Das gleiche gilt für ein steigendes Pferd, welches allegorisch als Hinweis auf eine gute und kraftvolle Herrschaft verstanden wurde<sup>773</sup>. Ein Pferd dagegen, das seinen Reiter in der kontrolliert rhythmischen Gangart des Trabs trägt, evoziert beim Betrachter den Eindruck von gleichmäßigem, fleißigen Takt und von Beherrschtheit. Die Gangart des Schrittes schließlich ist die gemächlichste, die dem Reiter Würde und Gesetztheit verleiht<sup>774</sup>. Demzufolge ist die verhaltene Gangart im Porträt Friedrichs II. als Aussage über das fortgeschrittene, gesetzte Alter des Preußenkönigs zu verstehen. Ihm gegenüber wird der Habsburger-Kaiser im dynamischen Galopp ungleich jugendlicher und beweglicher präsentiert. Der

---

<sup>769</sup> Das Qualitätsgefälle läßt sich besonders bei Kat. Nr. 120 erkennen. Es wurde 1994 im Dorotheum versteigert und dort der Werkstatt von Johann Christian Brand (1722-1795) zugeschrieben. Abweichend vom Gemälde Hamiltons ist hier das Pferd ein Rappe und in strenger Seitenansicht - wie ein Schattenriß - wiedergegeben, so daß ihm die spielerische Wendigkeit des Schimmels auf Hamiltons Gemälde fehlt.

<sup>770</sup> Dorotheum, 592. KA (1971), Nr. 29, Taf. 46, Maße: 64 x 52 cm, unsigniert.

<sup>771</sup> Schiebt man beide Porträts auf diese Weise zusammen, so ergänzen sich zudem in der Mitte des gesamten Bildraums die beiden dargestellten Reiterschichten. Zur anschließenden Frage, ob auch das Hamilton-Gemälde früher ein Pendant hatte oder auch als eigenständiges Bild zu denken ist, vgl. Kommentar in Kat. Nr. 118.

<sup>772</sup> Ich folge hier den Ausführungen von Ch. Avery in *DICTIONARY OF ART*, Bd. 10, S. 441-442.

<sup>773</sup> Vgl. *DICTIONARY OF ART*, Bd. 10, S. 441: "The rearing pose was allegorically interpreted (by analogy with the art of equestration) as a prince properly governing his people."

<sup>774</sup> Ch. Avery bezeichnet den Schritt als eine „friedliche“ Gangart: „Louis XIV preferred the more pacific, walking horse for the series of bronze monuments with which he began from 1685 to promote his image throughout the great cities of France.“ (*DICTIONARY OF ART*, Bd.10, S. 442).

Vergleich mit anderen Darstellungen Friedrichs II. zu Pferd verdeutlicht, daß die Gangart des Schritt bzw. des versammelten Trabs charakteristisch für seine Darstellungen ist. Es ist daher zu folgern, daß die Darstellung des jugendlicheren und auch politisch stürmischeren Kaisers sich von derjenigen des Preußenkönigs abheben sollte und sein Pferd daher in der Gangart des Galopps gezeigt wurde.

Im Medium der Graphik haben sich zwar mehrere Versionen von Reiterbildnissen Josephs II. erhalten, jedoch spielen sie im Vergleich mit den anderen Porträttypen und Porträtformaten Josephs II. ebenfalls eine untergeordnete Rolle<sup>775</sup>. Da zudem eine Zuordnung nach bekannten Vorlagen des Gesichtes kaum möglich ist und sie kaum Porträtähnlichkeit aufweisen<sup>776</sup>, wird deutlich, daß das Reiterporträt anderen Mechanismen unterlag als das reine Porträt. Der Stecher des Reiterporträts versuchte offenbar nicht durch eine wiedererkennbare Kopie der Porträtvorlage auf Authentizität hinzuarbeiten, sondern strebte eine facettenreiche Darstellung der Reiter-Pferdgruppe als Ganzes an. Als Charakteristika der erhaltenen druckgraphischen Reiterbildnisse Josephs II. zeigt sich, daß alle Darstellungen – bis auf zwei Uniform-Stiche – Joseph II in Verbindung mit einer *militärischen* Umgebung zeigen, wodurch die Reiterporträts den Charakter einer Amtsausübung erhalten<sup>777</sup>. Am deutlichsten wird dies bei vier aufwendigen Stichen, die Joseph II. neben anderen Personen in einer szenischen Umgebung einer Truppeninspektion bzw. vor einem figurenreichen Schlachthintergrund zeigen. Zudem kann festgestellt werden, daß die meisten Stiche aus der Zeit der Mitregentschaft Reiter und Pferd in dynamischer Bewegung zeigen (z.B. Kat. Nr. 219)<sup>778</sup>, der späteste Stich dagegen, der aus dem Jahr 1788 stammt, den Kaiser in der oben beschriebenen üblichen Haltung auf dem trabenden Pferd zeigt (Kat. Nr. 225)<sup>779</sup>. Daher hatte man offenbar in den früheren Jahren der Regierungszeit versucht, die Dynamik des Kaisers durch Bewegung und Geschehen zu symbolisieren, während zum Ende seiner Regierungszeit die Formen langsam einzufrieren scheinen.

---

<sup>775</sup> Das Wienmuseum in Wien, das aufgrund des Nachlasses von Max von Portheim über den größten Bestand an Porträts Josephs II. verfügt, besitzt in dieser Sammlung von annähernd 400 Porträts Josephs II. nur 15 verschiedene Versionen von Reiterbildnissen Josephs II.

<sup>776</sup> Lediglich bei den Stichen von Nilson, Balzer und Mansfeld läßt sich erahnen, daß sie auf Vorlagen von Hickel zurückgehen. (Vgl. Kat. Nr. 218, Kat. Nr. 220 und Kat. Nr. 221).

<sup>777</sup> Die Ausnahmen stellen zwei Darstellungen Josephs II. zu Pferde dar, die den Kaiser zentral und im Profil zeigen. Da außer auf seine Uniform auf keine weiteren Details Wert gelegt wurde, stellen diese Stiche, meiner Meinung nach, Uniformstudien dar. Vgl. Kat. Nr. 226 (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 90823 Mapped 520/3, links unten bezeichnet: "Cum Priv. S. C. Majestatis" rechts unten: "Georg Balthasar et Georg Mattheus Probst Pater et Filius fecit, excud: A. V.") sowie Kat. Nr. 227 (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.854 Mapped 520/3).

<sup>778</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.853 (1778, unsigniert), 185.962 (Balzer) und 206.100 (englisch, 1780). - Dies trifft vor allem auf den 1778 datierten Stich zu, auf dem Joseph II. sein galoppierendes Pferd herumreißt und mit der rechten Hand nach links oben weist, als wollte die Richtung weisen und den Betrachter zum Mitreiten auffordern.

<sup>779</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 84.848 (520/4) (Joh. M. Will, 1788).

Während für Joseph II. wenige Reiterporträts erhalten sind, zeigt der Vergleich mit Darstellungen Friedrichs II. einen grundlegend anderen Sachverhalt. Die Porträtikographie des Preußenkönigs beinhaltet das geradezu zu einem Typus zu erhebende Reiterporträt von Daniel Chodowiecki, das sich untrennbar mit der Person des Königs verwoben hat (Vergleichsabb. 25). Sowohl die Gangart des Pferdes als auch die gebeugte Haltung des alternden Königs hat sich als Assoziation für den Preußenkönig verfestigt, so daß Friedrich II. allein aufgrund dieses Typus zu erkennen ist. Bezeichnenderweise trifft nun dies nicht für Joseph II. zu, da keines der Reiterporträts Josephs II., trotz der oben beschriebenen Qualität einzelner Werke (z.B. Kat. Nr. 117), den Status einer prägenden „Ikonographie“ des Kaisers erhalten hat.

Diese Beobachtung ist mit dem generellen Wesen des Reiterporträts zu erklären. Wie oben herausgearbeitet worden war, beinhaltet das Reiterbildnis eine unüberbrückbare Distanz zum Betrachter, der ihm als Unberittener gegenüber treten muß. Diese Distanz muß stark mit dem absolutistischen Herrscherverständnis assoziiert worden sein, da sich z.B. in Frankreich der Zorn des Volkes während der französischen Revolution besonders an den Reiterstandbildern, die Ludwig XIV. hatte aufstellen lassen, entlud und alle diese Standbilder 1792 zerstört wurden<sup>780</sup>. Als Joseph II. im Jahr 1777 und 1781 seine Schwester Marie Antoinette in Paris besuchte, warnte er sie nicht nur vor einer zu großen Distanz zum Volk, sondern legte auch selbst großen Wert darauf, daß er vor dem französischen Volk als leutselig und nahbar erschien<sup>781</sup>. Ihm war bewußt, daß sich ein Herrscher in der damaligen Situation nicht mehr durch eigene Überhöhung darstellen durfte, sondern sich um die Zuneigung des Volkes bemühen mußte. Vor diesem Hintergrund ist die Tatsache, daß kaum Reiterporträts von Joseph II. existieren, auch als Manifest seines politischen Credo zu verstehen: Indem Joseph II. die Darstellung zu Pferde vermied, stieg er auch im übertragenen Sinn vom Pferde und verringerte darin die Distanz zum Betrachter und zu seinen Untertanen.

#### **4. Ergebnisse zu den ikonographischen Veränderungen und Neuerungen**

In den verschiedenen Gattungen der Bildnisses Josephs II. lassen sich eklatante und zukunftsweisende Veränderungen beobachten. Ausgehend von barocken Repräsentationsporträts entwickelte sich für Joseph II. ein Bildnistypus, der ihn als *am Schreibtisch und für das Wohle des Volkes arbeitenden Kaiser*

---

<sup>780</sup> vgl. DICTIONARY OF ART, Bd. 10, S. 442.

<sup>781</sup> Zahlreiche Anekdoten geben über diese Intention Auskunft. Zusammenzufassen läßt sich ihr Tenor durch eine Begebenheit bei der Abreise von Saumur, bei der Joseph II. als Antwort auf die Vivat-Rufe des Volkes („Es lebe der König! es lebe der Kayser! es lebe die Königin!“) gerufen haben soll: „Es lebe das Volk!“ (vgl. POSTORIUS 1778, S. 134).

darstellt. Im Gegensatz zu früheren Beispielen dieses Bildnistyps ist diese Darstellungsweise für Joseph II. als *prägende Ikonographie* zu bezeichnen, die sich als Topos durch verschiedene Gattungen und Medien hindurch zeigte und sich nicht zuletzt in künstlerischen Reflexen auf seine Person im 19. Jahrhundert fortsetzte. Der ikonographische Grundgedanke, daß ein Herrscher seine Person bildlich in den Dienst einer abstrakten Größe, wie z.B. das Wohl des Staates stellt, war bereits bei früheren Kaisern, wie z. B. bei Karl VI. (vgl. Kapitel II.1), zu erkennen gewesen. Neu ist jedoch bei Joseph II., daß hier das Bild des am Schreibtisch arbeitenden, lesenden und schreibenden Kaisers zur offiziellen Ikonographie wurde.

In diesem Punkte wurde das Kaiserbildnis den Anforderungen gerecht, die sowohl die Aufklärung als auch die aufgeklärte Porträttheorie vom Herrscher und seinem Bildnis gefordert hatte: Es ist das bildliche Manifest eines Herrschers, der sich durch seinen Intellekt und seine der „Wohlfahrt des Volkes“ dedizierten Handlungen legitimieren möchte. In diesem Gedanken, der bereits den bürgerlichen Bewertungshorizont zum „Pflichtbewußtsein“ als Tugend des Herrschers aufnimmt, sind die Porträts Josephs II. moderner als diejenigen anderer Regenten seiner Zeit und stellen einen Prototyp dar, auf den spätere Kaiserbildnisse bis ins frühe 20. Jahrhundert aufbauen konnten.

Auch die nur spärliche Existenz von Reiterporträts ist als ein bildlicher Reflex des politischen Credo Josephs II. zu verstehen. Ein Lobvers auf die Zeit Josephs II. verdeutlicht die Assoziation des Herabsteigens vom Pferderücken mit den Errungenschaften der Aufklärung<sup>782</sup>:

„Unsere Tage füllten den glücklichsten Zeitraum des 18. Jahrhunderts. Kaiser, Könige, Fürsten steigen von ihrer gefürchteten Höhe menschenfreundlich herab, verachten Pracht und Schimmer, werden Väter, Freunde und Vertraute des Volks.(...) Aufklärung geht mit Riesenschritten.“

Folgerichtig wurde Joseph II., der sich volksnah und leutselig gab, nicht oft als Reiter charakterisiert, sondern fand seine selbstreferenzielle Ikonographie im Bereich des Audienz- und Schreibtischbildnisses bzw. in dem reduzierten und formal abstrahierten Brustbildnis, das sich auf die größtmögliche Nähe zum Betrachter einläßt.

---

<sup>782</sup>Anonymer Autor eines Schriftstücks, das von 1784 stammt und in einer Kirche in Gotha gefunden wurde (zitiert nach MERKER 1982, S. 7).

## B. Mechanismen der Überhöhung jenseits der barocken Form

Wenn die bisher gültigen barocken Repräsentationschiffren für die Porträts Josephs II. aufgehoben wurden, so war demnach auch die Lesart, mit der herrschaftliche Repräsentation entziffert worden war, überholt. Die bildliche Verehrung des Kaiserporträts, für die Beispiele erhalten sind (Kat. Nr. 262), nun mußte nun jenseits der bisher gültigen Repräsentationschiffren erfolgen.

### 1. Vom allegorischen zum szenischen Porträt: ein 'Herrscherbild von unten'

Während der Regierungszeit Josephs II. vollzog sich ein Paradigmenwechsel, bei dem neben dem althergebrachten allegorischen Porträt<sup>783</sup> neue Formen wie „szenische“ bzw. „anekdotische“ Porträts entstanden<sup>784</sup>. Er hängt damit zusammen, daß Regentenporträts zunehmend auf die Rezeptionsgewohnheiten des Bürgertums zugeschnitten werden, wie Rainer Schoch für das Bildnis Friedrichs II. aufgezeigt hat<sup>785</sup>. Der von ihm eingeführte Terminus des „Herrscherbilds von unten“ sei hier übernommen und mit den Beobachtungen zu den Porträts Josephs II. ergänzt. Da vor allem im Medium der Druckgraphik die meisten allegorischen und szenischen Darstellungen Josephs II. zu finden sind, werden hauptsächlich Bildbeispiele aus dem Bereich der Druckgraphik herangezogen werden.

Die allegorischen Darstellungen zur Jugend Josephs II. stehen noch ganz unter den künstlerischen Zeichen der Zeit Maria Theresias. Nach einer Ausgabe zur Geburt Josephs II. (Kat. Nr. 257)<sup>786</sup> entstanden später Kupferstiche, die die Hoffnung auf eine gute Regierung unter dem späteren Kaiser ausdrückten. Erwartungsgemäß sind die allegorischen Themen dieser frühen Darstellungen Josephs II. nicht nur im Stil sondern auch in der allegorischen Thematik an die Darstellungen gebunden, die für die Regierung Maria Theresias entwickelt

---

<sup>783</sup> Zur generellen These, daß die Allegorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer neuen Bildsprache abgelöst wurde vgl. FIDLER 1990/91, S. 23-38. Fidler beschränkt sich jedoch bei den Fragen, die in unserem Zusammenhang von Interesse wären, darauf, die Ablösung der allegorischen Figuren durch „sprechende statuarische Motive – kleine diskret im Hintergrund der Porträtierten aufgestellte Statuetten“ zu beschreiben (S. 27). Zur „Allegorieproblematik“ vgl. ebenfalls WENZEL 1999, S. 69ff., der zwar die Spannbreite der zeitgenössischen Theorien zwischen Winckelmann und Diderot aufzeigt, jedoch keine Schlußfolgerungen zieht, die für unsere Untersuchung von Bedeutung wären.

<sup>784</sup> Zum Begriff des anekdotischen Bildnisses vgl. SCHOCH 1975, S. 47 („fridericianisches Anekdotenbild“) mit Verweis auf VOLZ 1922.

<sup>785</sup> SCHOCH 1975, S. 45.

<sup>786</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 19.806. – Dieser Kupferstich von I. Andreas Steissinger aus Augsburg ist eine allegorische Darstellung, in der Stellvertreter der einzelnen Stände sowie Personifikationen der Stadt Wien und der Zeit um die Wiege des Thronfolgers versammelt sind und ihre Glückwünsche und Hoffnungen anlässlich der Geburt äußern.

worden waren. Wie Ilsebill Barta herausgestellt hat, häufen sich bei der Darstellung Maria Theresias die Anspielungen auf ihre genealogische Abstammung sowie auf die Einbindung in eine kinderreiche und daher zukunftsweisende Familie<sup>787</sup>. Diese ikonographische Zielrichtung findet sich auch auf zwei Kupferstichen, die Joseph II. zu Beginn seiner Regierung als Römischer König und als Kaiser gewidmet sind.

Die frühere der beiden Darstellungen stammt von dem Augsburger Kupferstecher und Verleger Johann Martin Will (Kat. Nr. 260, vgl. **Abb. rechts**)<sup>788</sup> und zeigt Joseph II. als Zentrum eines Sterns, von dem segnende Strahlen über Europa, insbesondere Ungarn und Böhmen ausgehen. Um diesen Stern herum sind die Namen seiner zwölf lebenden Geschwister in kleinere Sterne eingetragen. Auf diese Weise ist die Person des jungen Königs immer noch eingebettet in den Kindersegen seiner Mutter, der ihren Herrschaftsanspruch untermauern sollte. Die Umschrift des Porträtmedaillons „Ich bin Joseph euer Bruder“ steht in diesem Zeichen, indem sie die Ebene der Geschwisterreihe aufgreift. Diese Beischrift, die der alttestamentarischen Josephsgeschichte entlehnt ist<sup>789</sup>, hat ihre Verweiskraft zunächst durch die Namensgleichheit mit dem biblischen Stammesvater<sup>790</sup>. Bildimmanent betrachtet, richtet sie sich an die Geschwister Josephs II. Gleichzeitig jedoch müssen sich auch die Betrachter des Kupferstichs spontan angesprochen fühlen. Indem der Betrachter als Bruder bzw. Gleichgestellter adressiert wird, klingt bereits das Bestreben des späteren Kaisers an, sich volksnah zu zeigen. Intendiert oder auch unbeabsichtigt, verbindet auf diese Weise der Stich von Will die genealogische Ausrichtung der maria-theresianischen Ikonographie mit der volknahen Zielsetzung, die die Porträts Josephs II. später haben sollten.



<sup>787</sup> Vgl. BARTA 2001, S. 7 und passim.

<sup>788</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.989.

<sup>789</sup> 1. Buch Moses 45, 4: „Er sprach aber zu seinen Brüdern: Tretet doch her zu mir! Und sie traten herzu. Und er sprach: *ich bin Joseph, euer Bruder*, den ihr in Ägypten verkauft habt.“

<sup>790</sup> Den Vergleich mit dem alttestamentarischen Joseph verwendet auch ein Briefschreiber aus dem Jahr 1778, der die gute Herrschaft und Leutseligkeit Josephs II. während seiner Frankreichreise 1777 beschreibt (vgl. POSTORIUS 1778, S. 151: „So ein großer Mann, der Gott zum Freund hat, kann mit Königreichen spielen, wie Joseph in Ägypten.“

Die zweite allegorische Darstellung Josephs II., die noch von der Ikonographie Maria Theresias geprägt ist, stellt ihn nach seiner Krönung zum Römischen Kaiser zu Pferde dar (Kat. Nr. 261)<sup>791</sup>. Er ist umgeben von den beiden genealogischen Säulen der habsburg-lothringischen Dynastie, die Maria Theresia mit Franz Stephan begründet hatte. Indem diese Ahnenreihe (in Form von kleinen Porträtmedaillons) zitiert wird, entspricht das Porträt Josephs II. dem frühen Bestreben Maria Theresias, in ihrem Porträt auf den rechtmäßigen Anspruch ihrer Familie in der Kaisernachfolge Karl VI. hinzuweisen.

Nach diesen beiden genannten Kupferstichen bricht jedoch die von Maria Theresia forcierte genealogie- und familiengeprägte Ikonographie ab und macht anderen Themen in der allegorischen Darstellungsweise Josephs II. Platz. Als Konstante in den allegorischen Darstellungen zur Person Josephs II. ist die Figur der Göttin Athena zu nennen, die die Ikonographie Josephs II. am deutlichsten prägt. Sie ist sowohl als Beiwerk in zahlreichen Porträtstichen vertreten<sup>792</sup>, als auch als handelnde Person in aufwendigeren allegorischen Darstellungen stets die Figur, die dem Kaiser am nächsten zugeordnet ist. Neben ihrer Eigenschaft als Personifikation der Wehrhaftigkeit (Kat. Nr. 265)<sup>793</sup> wird zunehmend die zweite Wesenskomponente der Göttin, Bildung und Wissenschaft, betont (vgl. Kat. Nr. 275 und Kat. Nr. 269)<sup>794</sup>. In der Häufigkeit der Verwendung übertrifft sie somit die Darstellung der Herkulesfigur, die zwar in frühen Kinderporträts Josephs II. neben Minerva zu sehen war<sup>795</sup>, aber nur in einem graphischen Porträt Josephs II. im Erwachsenenalter auftritt (Kat. Nr. 277)<sup>796</sup>. Ebenfalls vernachlässigt wurde die allegorische Figur des Apoll, die nur ein Jugendporträt Josephs II. zierte (Kat. Nr. 259)<sup>797</sup>.

Die Entwicklung der Göttin Athena als Hauptpersonifikation Josephs II. ist auch in den allegorischen Gemäldeporträts Josephs II. zu beobachten, da sie in den beiden bedeutendsten allegorischen Gemälden zur Person Josephs II. von Vinzenz Fischer 1781 (Kat. Nr. 146) und Joh. J. Henrici (Kat. Nr. 189) zum

---

<sup>791</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.850. Der Stich stammt von I. Nothnagel und H. Cöntgen.

<sup>792</sup> Als Beispiele für Porträtstiche, in denen Minerva im allegorischen Rahmen auftritt, seien die Stiche von Jacob Adam (1778) (Kat. Nr. 208, Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.999) sowie von Hieronymus Benedict (Kat. Nr. 215; Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.152) genannt.

<sup>793</sup> Kupferstich von C. Schütz von 1781 (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 216.086).

<sup>794</sup> Anonymer Kupferstich (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.961), auf dem Minerva mit dem Attribut der Eule und einer lehrenden Geste ein Kind auf die Büste Josephs II. verweist, sowie ein Kupferstich „Denkmal der freudigsten Genesung“ von J. G. Mansfeld (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.535), auf dem Minerva ein Kind (mit einem Buch) zu einer Büste Josephs II. hinführt.

<sup>795</sup> Kupferstich von Jos. und Jao. Klauer, Augsburg (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.969).

<sup>796</sup> Dieser Stich von D. Chodowiecki (inv. et del.) und D. Berger (sculp.) (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 91.724) zeigt die Götter mit einem Medaillon Josephs II., das sie zu einem Ruhmestempel tragen.

<sup>797</sup> Anonymer Stich mit einem Zitat von Martial (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.537).

allegorischen Personal gehört<sup>798</sup>. Zudem ist sie in besonders aufwendigen allegorischen Kupferstichen, die die Reformen und die gute Herrschaft Josephs II. zum Thema haben, zu finden, wenn sie auch aufgrund des zahlreicheren Figurenpersonals in größere Entfernung zur Person Josephs II. treten mag oder die Werte, die sie transportiert durch das szenische Geschehen wiedergegeben werden.

Als Beispiele für besonders aufwendige Kupferstiche zur guten Herrschaft Josephs II. seien hier der Stich von Friedrich Beer auf das 1781 erlassene Toleranzpatent (Kat. Nr. 266)<sup>799</sup>, sowie der Stich von Pfeiffer und Sallieth (1783) (Kat. Nr. 267, vgl. **Abb. rechts**)<sup>800</sup> genannt, der die „Milde“ Josephs II. feiert<sup>801</sup>. Beide Stiche, besonders jedoch der Kupferstich auf die Milde („La clemence“) Josephs II., sind von hoher künstlerischer Qualität und klassisch ikonographischer Bildung. Die Künstler ließen hier die Gestalt Josephs II. in antiker Gewandung zwischen zwei Säulen erhöht vor seinem Volke erscheinen. Die ihn umgebenden weiblichen Gestalten, in ebenfalls antiken Gewändern und mit Lorbeerkränzen bekränzt, entrücken zusammen mit der Genie, die ihm vom Himmel aus einen Lorbeerkranz entgegenhält, seine Gestalt in eine überirdische Sphäre, so daß sein Auftreten wie eine göttliche Erscheinung aus dem Wolkennebel hervorleuchtet. Das Volk links im Vordergrund ist teilweise vor der Erscheinung Josephs II. andächtig auf die Knie



<sup>798</sup> Zur abweichenden Deutung des allegorischen Gemäldes von Fischer als „Identifikationsporträt“ Josephs II. als „Cäsar“ vgl. FIDLER 1990/1991, S. 32.

<sup>799</sup> Kupferstich von Joh. F. Beer, 1782 (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 90.826 521/6).

<sup>800</sup> Kupferstich von Pfeiffer (del) und Sallieth (sculp.) aus dem Jahr 1783 (Wien, Wienmuseum., ohne Inv. Nr., ein weiteres Exemplar existiert im Porträtarchiv Diepenbroick (Münster). Minerva vertreibt hier einen mit der Androhung von Ketten regierenden (totalitären) König sowie eine andere Figur.

<sup>801</sup> Beide Stiche sind interessanterweise zwei Schwestern Josephs II., Marie Christine und Marie Antoinette, gewidmet, wobei hier eventuell leise Anspielungen auf die unzureichende Regentschaftsqualitäten dieser Monarchinnen abzulesen sein könnten. – Neben diesen beiden Stichen, die eine eindeutige Verehrung Josephs II. beinhalten, wurde der Kupferstich von Mansfeld um 1783 (Kat. Nr. 268; Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 90.827 521/6) als Satire auf die Herrschaft Josephs II. gedeutet (FINK 1990, in der Beischrift der Abbildung dort).

gesunken und hält ihm eine Schale mit flammenden Herzen entgegen, die ihm entgegenlodern. Die ärmlich gekleideten Menschen deuten daraufhin, daß es sich hier um Vertreter des Bauernstandes handelt, die Joseph II. für die 1783 aufgehobenen Robotleistungen (vgl. Kapitel II.3) dankten.

Das Werk von Pfeiffer und Sallieth ist eines der letzten zur Person Josephs II., in denen das althergebrachte Repertoire barocker Darstellung auf höchstem künstlerischem Niveau ausgebreitet wird. Bereits in diesem Stich klafft jedoch die Kluft zwischen inhaltlicher Aussage und Adressatenkreis, da zu hinterfragen ist, für welchen Käuferkreis ein derart aufwendiger Stich gedacht war, der das Ende eines alten Vorrechts des grundbesitzenden Adels feierte. Je schonungsloser sich die Politik Josephs II. von den Interessen der vermögenden Stände entfernte, desto weniger konnte seine Person mit den stilistischen Mitteln gefeiert werden, die aus dem barocken und absolutistischen Staatsgefüge heraus entstanden waren<sup>802</sup>.

Mit zunehmender Volksnähe und gleichzeitiger Entfernung von den Interessen der oberen Schichten mußten aufwendige Kupferstichwerke, die auf allegorischer Ebene die Verdienste Josephs II. feiern wollten, auch bescheidener bzw. volkstümlicher in ihrem Stil und Anspruch werden. Durch diesen Zusammenhang ist zu erklären, daß eine Reihe von Kupferstichen erhalten ist, die die Person Josephs II. auf einer volkstümlichen Stilebene feiern. Als Beispiel hierfür sei ein Kupferstich von Leopold Prixner (Kat. Nr. 263, vgl. **Abb. auf der folgenden Seite**) genannt, der kurz nach dem Tod Josephs II. entstanden sein muß und quasi den Wechsel von allegorischer zu anekdotenhaften Darstellung *bildimmanent* vorweist<sup>803</sup>. Dieses Blatt zeigt einen steinernen Sarkophag, der mit dem Profilbildnis Josephs II. und allegorischen Figuren geschmückt ist, die ihn flankieren. Vom Himmel herab stürzt eine geflügelte Genie, die einen Lorbeerkrantz hält, während zwei Putten ein Tuch lüften, das über dem Sarkophag hängt. Neben dieser Trauersymbolik zeigt auch die Vergangenheitsform des Spruches, der auf einer Tafel eingemeißelt wurde, daß der Person Josephs II. nach seinem Tode gedacht wird<sup>804</sup>. Das gesamte Personal der Darstellung ist

---

<sup>802</sup> Folgerichtig erscheint der nächste künstlerisch, ikonographisch wie intellektuell aufwendige Stich, der die Person Josephs II. zum Thema hat, erst nach seinem Tod und stellt seine Aufnahme im Elysium dar (Kat. Nr. 271). Dieser Stich von Weinrauch ist jedoch bereits dem Erbprinzen und späteren Franz II./I. gewidmet. Er zeigt Joseph II., wie er, gerade im Reich der Toten angekommen, seine Eltern freudig begrüßt. Das durchdacht plazierte Personal des Stiches enthält weitere Persönlichkeiten der Geschichte und des öffentlichen Lebens, wie z.B. Friedrich II., der sich vom rechten Bildrand aus Joseph II. zuwendet. – Von diesem Stich existiert eine exakte Kopie mit einem erklärenden Text, die in kolorierter Form erhalten ist (Kat. Nr. 272). Das Thema wird durch einen weiteren Stich aufgegriffen, der jedoch von minderer künstlerischer Qualität ist und eine Erklärung der dargestellten Personen beifügen muß (Kat. Nr. 273).

<sup>803</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.538 521/1. Thieme-Becker kennt nur einen Gottfried Prixner, der – ursprünglich aus Polen stammend – um 1790 in Wien nachzuweisen ist (THIEME-BECKER 1992, Bd. 17, S. 409).

<sup>804</sup> Der Text lautet: „IOSEPHUS II / LEGES REFORMAVIT / DIVINAS SUI CIVIBUS / ET SUBDITIS / PRAESCRIPTIS / TOTIQUE ORBI EX= / EMPLUM PRAEBUIT“.

anatomisch unbeholfen gezeichnet, wie auch die Gesichtsbildung der beiden Göttinnen naiv wirkt. Die Unsicherheit des Stechers ist zudem daran zu erkennen, daß die allegorische Kennzeichnung der Figuren unklar ist, wie z.B. die rechts stehende Göttin sowohl eine Athena als auch eine Ortspersonifikation sein könnte.

Der Bauer, der im Hintergrund links beim Pflügen seines Feldes dargestellt ist, ist ebenfalls nicht eindeutig in seiner Bildfunktion. Einerseits könnte er – auf allegorischer Ebene – als Anspielung auf eine segensreiche und erntebringende Regierungszeit des Kaisers zu verstehen sein. Andererseits könnte er – in einer realen Lesart der Darstellung – eine Erinnerung an eine Begebenheit aus dem Leben Josephs II. darstellen. So half Joseph II. 1769 bei einer Reise durch Mähren einem Bauern beim Pflügen. Diese Szene wurde häufig dargestellt und reproduziert<sup>805</sup>, da sie als bildhaftes und „medienwirksames“ Kürzel für die Volksnähe des Kaisers verwendet werden konnte. Die lateinische Inschrift auf der Tafel (vgl. Anm. 804) besagt, daß Joseph II. (göttliche) Gesetze für sein Volk reformiert und seinen Untergebenen vorgeschrieben habe, sowie der ganzen Welt als Beispiel vorangegangen sei. In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß der ins Bild eingefügte Bauer als Stellvertreter für die erwähnte biographische Szene stehen muß, da auf diese Weise bildlich daran erinnert werden kann, daß Joseph II. tatsächlich die Ideen, die hinter seinen Reformen standen, vorlebte und bisherige Standesgrenzen durchbrach.



Die Lesart des Kupferstichs, die das Detail des Bauern als Hinweis auf eine *reale* Begebenheit deutet, ist meiner Meinung nach symptomatisch für eine Veränderung, die sich innerhalb der Darstellungen der Person Josephs II. vollzog. Während der Regierungszeit Josephs II. ist eine Zunahme derjenigen graphischen Darstellungen zu verzeichnen, die Begebenheiten aus dem Leben des Kaisers szenisch darstellen. Indem die Inhalte der dargestellten Begebenheiten als Beispiel für gewisse Eigenschaften und Geisteshaltungen herangezogen werden können,

<sup>805</sup> Vgl. z.B. den Stich von J. Kappeller (del.) und Buer (fec.) der nach dem Jahr 1769 entstanden sein muß (Kat. Nr. 279; Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.397 521/6). – Auch im 19. Jahrhundert wurde diese Szene aufgegriffen, um die Erinnerung an Joseph II. zu feiern (vgl. Steindruck von J. Hasschwander (pinx.) und V. H. Engel, der als Beilage zum Buch *Die Österreichische Monarchie* gedruckt wurde (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 84.396 521/7)).

übernimmt diese Art der szenischen Darstellung Aufgabenfelder der bisherigen allegorischen Darstellungsweise<sup>806</sup>.

Als Beispiel für solche „szenischen Porträts“ Josephs II. seien hier einige Kupferstiche erstmals vorgestellt, die Episoden aus dem Leben Josephs II. nacherzählen und deutlich vor der Jahrhundertwende entstanden sein müssen (Kat. Nr. 281 bis 289)<sup>807</sup>. Diese Kupferstiche scheinen nicht alle aus einer einzigen Reihe zu stammen, da sie trotz annähernd gleicher Maße und Thematik kleinere stilistische und formale Abweichungen aufweisen<sup>808</sup>. Dennoch lassen sie sich zumindest zu Paaren oder Dreiergruppen zusammenordnen, so daß von einzelnen Bildfolgen gesprochen werden kann. Zur näheren Kennzeichnung waren offenbar einige mit einer Überschrift versehen, wenn auch diese nicht bei allen Exemplaren erhalten ist<sup>809</sup>. Mittels der ausführlichen Anekdotenliteratur zum Leben Josephs II. lassen sich jedoch viele dieser Darstellungen einzelnen Begebenheiten zuordnen, die sich hauptsächlich auf den Reisen Josephs II., aber auch in Wien selbst zugetragen haben<sup>810</sup>.

In einzelne Bildfolgen unterteilt sind folgende Blätter erhalten: Die Darstellung Kat. Nr. 281<sup>811</sup> bezieht sich auf eine Episode, die sich während der Frankreichreise Josephs II. im Jahr 1777 zugetragen haben soll und bei der Joseph II. unerkant gebeten wurde, als Taufpate zu fungieren<sup>812</sup>. Der Titel des Blattes lautet „Joseph der II. bezeugt seine wahre Liebe gegen die kleinen Kinder“ und verdeutlicht damit, daß die Episode exemplarisch für die Kinderfreundlichkeit Josephs II. verstanden wurde. Während dieser Titel bereits die Quintessenz der Bildaussage vorwegnimmt, wird bei einer Reihe von weiteren

<sup>806</sup> Vgl. zu diesem Vorgang die Erkenntnisse zum parallel sich vollziehenden „fridericianischen Anekdotenbild“ Friedrichs II. von Preußen bei SCHOCH 1975, S. 47, auf die jedoch im folgenden noch eingegangen werden wird.

<sup>807</sup> Einzelne Exemplare haben sich im Wienmuseum in Wien erhalten. Wenn auch leider bei keinem dieser Blätter eine Signatur erhalten ist, weist doch ihr Stil, der sich deutlich von den Darstellungen Josephs II. aus dem 19. Jahrhundert abhebt, auf eine zeitgenössische Entstehung hin. Sie müssen ebenfalls früher entstanden sein als jene Darstellungen der Sieben Sakramente, die in AK WIEN 1985 mit dem Werk Kat. Nr. 281 verbunden werden, da eindeutige Unterschiede in der Mode der Dargestellten zu verzeichnen sind!).

<sup>808</sup> Gegen die Vermutung einer einzigen Reihe spricht, daß die Schrifttypen, die auf drei Blättern erhalten sind (Kat. Nr. 283, Kat. Nr. 282 und Kat. Nr. 281, nur bei zwei Blättern (den beiden ersteren) übereinstimmen. Außerdem zeigt der untere Abschluß der Rahmenlinie von (mindestens) drei Stichen, daß bei diesen Stichen jedenfalls keine Beschriftung angefügt gewesen sein kann, da im anderen Fall die Linie nach unten weitergeführt worden wäre.

<sup>809</sup> Einige der Blätter sind beschnitten (Kat. Nr. 287 und Kat. Nr. 288, so daß hier nicht zu eruieren ist, ob sie beschriftet waren. Bei einem weiteren Stich (Kat. Nr. 284) deutet der untere Rahmenabschluß an, daß ein (abgeschnittenes) Textfeld angefügt gewesen sein muß.

<sup>810</sup> In den Fällen, in denen mir eine Zuordnung zu einer literarisch überlieferten Anekdote eindeutig erscheint, habe ich die literarische Quelle angegeben. – An dieser Stelle sei erneut auf das Ausmaß an Reiseberichten und Anekdotensammlungen zur Vita Josephs II. hingewiesen, die ein eigenes, literaturwissenschaftliches Untersuchungsgebiet darstellen. Die wichtigsten Titel werden im Literaturverzeichnis unter der Rubrik „*Zeitgenössische Literatur*“ genannt.

<sup>811</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.517.

<sup>812</sup> Diese Begebenheit ist u.a. bei DU COUDRAY 1777 überliefert.

Darstellungen eine bildimmanente Frage als Titel verwendet: Aufgrund des übereinstimmenden Schrifttyps gehört die Darstellung „Warum arbeitet ihr in Ketten?“, die Joseph II. im Gespräch mit Gefangenen zeigt (Kat. Nr. 282, vgl. **Abb. unten**)<sup>813</sup> zu dem Blatt „Wie heißt sie, und was will sie?“, auf dem Joseph II. eine eintretende Magd anspricht (Kat. Nr. 283)<sup>814</sup>.

In beiden Stichen wird eine Szene geschildert, bei der durch eine Frage Josephs II. in das Bildgeschehen einleitet wird. Die Begebenheiten selbst scheinen dem Betrachter bekannt bzw. aufgrund der textlichen Hilfestellung zu rekonstruieren gewesen zu sein. Zu diesen beiden Stichen zähle ich einen dritten hinzu, der aufgrund seiner Rahmenlinie am unteren Abschluß ebenfalls über ein Textfeld verfügt haben muß und stilistisch mit den beiden vorherigen übereinstimmt<sup>815</sup>. Auf diesem Stich ist eine Audienzszene dargestellt, bei der Joseph II. einem Eintretenden erfreut entgegengeht (Kat. Nr. 284)<sup>816</sup>. Weitere fünf Kupferstiche mit szenischen Darstellungen sind ohne Beschriftungen erhalten, die aber in ihrer Bildanlage den bisher vorgestellten entsprechen<sup>817</sup>. Sie zeigen weitere Szenen, bei denen Joseph II. – zumeist unerkannt – mit seinen Untertanen in Berührung kommt und Handlungen vollzieht, die seine Menschenfreundlichkeit und Toleranz offenlegen sollen. Das übergeordnete Thema dieser Bildfolgen ist stets die Volksnähe, die Joseph II. durch seinen unprätentiösen Umgang vorgelebt hat. Es handelte sich hierbei um kleine Begebenheiten, wie die Annahme von Bittschriften, den Einsatz für arme Menschen sowie pragmatische Hilfestellungen im alltäglichen Leben.



<sup>813</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 91.727,

<sup>814</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.515. Bei der ersten dargestellten Episode handelt es sich um ein Zusammentreffen in Ungarn, das bei GEISLER 1783-1791, Bd. 4, S. 232) für das Jahr 1783 geschildert wird. Joseph II. fragte hierbei Gefangene nach ihrem Vergehen. Nachdem ein ehrwürdiger älterer Gefangene beteuerte, nur wegen des Totschlags eines Hasen gefangen genommen worden zu sein, befahl Joseph II. ihn zu befreien und ließ den zuständigen Polizeiverwalter anstelle seiner in Ketten legen. Die Episode wird bei Geisler unter dem Titel „Der Gerechte“ beschrieben.

<sup>815</sup> z.B. ist auf allen Stichen die Holzmaserung auf den Türen naturgetreu und nicht schematisch wiedergegeben. Ebenfalls stimmt die Gestaltung des Wandabschlusses (mit Eierstab) überein.

<sup>816</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.606.

<sup>817</sup> Es handelt sich um folgende Katalognummern: Kat Nr. 285, Kat. Nr. 286, Kat Nr. 287, Kat. Nr. 288, Kat. Nr. 289.

Während für Ludwig XVI. nur ein vereinzelt Bildzeugnis annähernd vergleichbarer Art, ein Gemälde von Louis-Philibert Debucourt aus dem Jahr 1784 vorliegt (Vergleichsabb. 26)<sup>818</sup>, existieren für Friedrich den Großen ebenfalls mehrere Darstellungen, die – wie auch bei Joseph II. – die bürgerliche Nahbarkeit des Königs zum Thema haben<sup>819</sup>. Anders als bei den Szenen aus dem Leben Josephs II. haben aber die Bildthemen bei Friedrich II. deutlich militärische Konnotationen<sup>820</sup>. Wie auch bei Joseph II. gehen die Darstellungen aus *Anekdotensammlungen* hervor, die aber – und hierin unterscheiden sich die beiden Beispiele – erst *nach* dem Tode Friedrichs II. (1786) einsetzen<sup>821</sup>. Folglich entstanden auch die Darstellungen Friedrichs II., die einen anekdotenhaften Charakter haben, erst nach seinem Tod, wie z.B. die Radierung von Chodowiecki (von 1788), die eine Essensszene mit dem schlafenden General Zieten zum Thema hat (Vergleichsabb. 27)<sup>822</sup>. Neben der Datierung des Stiches von Chodowiecki, der als Initiationswerk für die anekdotenhafte Darstellung Friedrichs II. verstanden wurde, läßt sich der Umbruch der Darstellungsweise, meiner Meinung nach, noch exakter durch ein anderes Dokument bestimmen, das sich in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek erhalten hat. Das dortige Exemplar des „Zittauschen Tagebuchs“, eines monatlich erscheinenden Nachrichtenblatts<sup>823</sup>, enthält als Titelkupfer ganzseitige szenische Darstellungen, die jedem Monatsabschnitt voranstellen. Während die Monatskupfer aus dem Jahr 1786 emblematische Sinnsprüche und Tugendallegorien früherer Herrscher mit Vergleichen aus dem Alten Testament enthalten (z.B. Vergleichsabb. 28 für Juli 1786)<sup>824</sup>, beginnt mit dem Jahr 1787 eine Reihe von Darstellungen, in denen die Vorzüge des gerade

---

<sup>818</sup> Es handelt sich um die sog. „Bienfaisance de Louis XVI.“, die ein Beispiel für die Mildtätigkeit Ludwigs XVI. (1784) schildert und zudem in Kupferstich von Guyot vervielfältigt wurde (vgl. SCHOCH 1975, S. 45 und MAUMENÉ / D’HARCOURT 1932, S. 501, Nr. 155).

<sup>819</sup> Vgl. hierzu SCHOCH 1975, S. 47: „stets aber sind es Charaktereigenschaften, die den König einem bürgerlichen Publikum menschlich nahebringen konnten“. Die hier untersuchten Szenen sind, Schoch zufolge, in ihrem Charakter nur graduell von der „Tugendhistorie“ unterschieden (S. 46) und stammen in seinem Auftragszusammenhang aus dem Bürgertum (S. 45).

<sup>820</sup> Der Künstler Bernhard Rode schuf eine Reihe von Gemälden mit dem Titel Szenen aus dem Bayerischen Erbfolgekrieg, die von Joh. David Schleuen graphisch vervielfältigt wurden (z.B. Schleuen, Schlacht bei Mollwitz 1741, aus der Folge: „Actions glorieuses“, Radierung (Abb. in AK Friedrich 1986, Kat. Nr. VIII 5a, S. 347).

<sup>821</sup> Vgl. SCHOCH 1975, S. 47 mit Anm. 190, S. 211. – Als Beispiel für die frühen Anekdotensammlungen seien UNGER 1786 und Nicolai 1789 genannt. – Zu den anekdotenhaften Darstellungen nach seinem Tode vgl. LAMMEL 1986.

<sup>822</sup> Daniel Chodowiecki, „Friedrich und Zieten. Laßt ihn schlafen, er hatt lang genug für uns gewacht“, 1788, Radierung, 46,2 x 56 cm (P) (Abb. bei AK Friedrich II. 1986, S. 387, Kat. Nr. VIII, 25b).

<sup>823</sup> Der exakte Titel lautet: „Privileg. Zittausches Historisches, Topographisches, Biographisches monatliches Tage-Buch, der neuesten in- und ausländischen Begebenheiten und Anmerkungen, Mit Kupfern“. Als Herausgeber Jacob Friedrich Neumann genannt. (Signatur der Bibliothek: 88482 A).

<sup>824</sup> Die Bildunterschrift lautet: Der Sieger siegt nicht stets. War David nicht ein Held?/ Lad Alexandern nicht die halb Welt zu Füßen?/ Und doch wird David selbst durch einen Blick gefällt;/ und Alexander rüdt durch Trunk dahin gerissen.“

verstorbenen Preußenkönigs herausgestellt werden: Für Januar 1787 wird der Vergleich zwischen dem spartanischen König Agesilaus II. und Friedrich II. in Bezug auf die Religionsfreiheit gezogen (Vergleichsabb. 29)<sup>825</sup>. Im Februar 1787 wird die Heereskunst Friedrichs II. mit der des römischen Feldherrn Rutilius verglichen (Vergleichsabb. 30)<sup>826</sup>. Offenbar setzte also auch die bildliche Verherrlichung und Tugendallegorese Friedrichs II., die nicht auf Anekdoten gestützt war, exakt mit dem Tod des Königs ein. Da für Joseph II. Anekdotensammlungen bereits zu seinen Lebzeiten entstanden sind, wird auch ihre bildliche Umsetzung nicht lange auf sich warten gelassen haben. Spätestens wird sie parallel zum Beginn der bildlichen Verherrlichung seines Vorbilds, Friedrich II., eingesetzt haben und somit noch während seiner eigenen Lebenszeit entstanden sein.

Die Themen der erhaltenen anekdotischen Bilderzählungen zu Joseph II. deuten daraufhin, daß die Nahbarkeit Josephs II. und seine menschenfreundlichen Handlungen im alltäglichen Leben seine Untertanen immer wieder aufs Neue frapportiert und erfreut haben müssen. Joseph II., so kontrovers seine Person und Politik diskutiert wurde, ist meines Wissens der einzige Souverän seiner Zeit, von dem Begebenheiten des alltäglichen Lebens in diesem euphorischen Ausmaß in literarischer wie auch in bildkünstlerischer Form bereits zu seinen Lebzeiten dokumentiert worden sind. Der Grund, warum dieses Phänomen bei Joseph II. auftrat, ist vermutlich darin zu suchen, daß Joseph II. mehr als andere Monarchen durch seine Reisen und seine ungeschützte Lebensweise für seine Untertanen *wahrnehmbar* war und auf diese Weise – nebst seiner nachgewiesenen Schlagfertigkeit – mehr Gelegenheit zu Anekdoten geboten hat, als dies z. B. bei Maria Theresia oder anderen Monarchen der Fall gewesen war.

Über seinen Tod hinweg scheint die Konnotation Josephs II. mit anekdotenhaften Szenen der Volksnähe fortgelebt zu haben, da diese Themen auch in der im 19. Jahrhundert einsetzenden „Renaissance“ der Persönlichkeit Josephs II. aufgenommen wurden. Als Beispiel sei der Druck „Kaiser Josef als Arzt“<sup>827</sup> genannt, der auf eine literarische Quelle aus dem Jahr 1777 zurückgeht<sup>828</sup>. Die beiden Stiche „Der Bauer vor dem Kaiser“ (Kat. Nr. 295)<sup>829</sup>

---

<sup>825</sup> Der erklärende Text lautet: „Agesilaus will: Man soll Altäre schonen; und zeigt, daß Gottesdienst, Gewissens-Sache sey. So haben alle, die in Friedrichs Staaten wohnen, die Toleranz, so Schutz, u. Lehr´ u. Glauben frey.“

<sup>826</sup> Der erklärende Text lautet: „Rutilius fieng an, der Römer Heer zu üben, / Das ohne Ordnung sonst, und ohne Kunst gekriegt, / Wer hat die Krieges-Kunst auf höhern Grad getrieben? / Und wer dadurch so oft, als Friederich gesiegt?“. Dieser Stich wurde von Jos. Kummer aus Grottau signiert.

<sup>827</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 62.374 (521/7).

<sup>828</sup> DU COUDRAY 1777, S. 44-45. Der Druck erschien als Beilage zur Publikation „Faust“ von M. Auer. Als Werbung für einen anderen Roman ist die graphische Darstellung „Scenen aus unserem neuen Kaiser Joseph Roman „Der Neunzehner“ von F. Glinski zu verstehen (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 91.553 521/7).

<sup>829</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 91.522 (521/7).

und „Leutseligkeit Kaiser Josephs II.“ (Kat. Nr. 296)<sup>830</sup> zeigen, daß die Konzeption (Bild mit plakativer Überschrift), die bei den zeitgenössischen Stichen entwickelt worden war, als Gesamtensemble übernommen wurde.

Von künstlerischer und kunsthändlerischer Seite aus betrachtet, bot das allgemeine Interesse an Anekdoten zu Joseph II., das sich auch durch das breite Angebot an Anekdotenliteratur belegen läßt, einen neuen Markt, den die Kupferstecher in Form szenischer Darstellungen aus dem Leben Josephs II. bedienten. Die Formen, die gefunden wurden, entsprachen den neuen Anforderungen in mehrfacher Hinsicht. Erstens ersetzte der leicht nachzuvollziehende, alltägliche Bildinhalt die bisher üblichen abstrakten Themen, so daß die neuen Bildszenen für ein breiteres Publikum anschaulich waren. Zweitens wurde der *Modus* der Mitteilung vereinfacht, indem nicht mehr eine allegorische Bildsprache verwendet werden mußte, die nur mittels Kenntnis der allegorischen und metaphorischen Symbole aufzulösen gewesen war<sup>831</sup>. An ihre Stelle trat eine *reale* Bildsprache, deren tiefere Bedeutungsebene auf dem Wege der *exemplarischen Verallgemeinerung* verstanden werden konnte, so daß erneut der Bildgehalt einem breiteren und weniger gebildeten Publikum verständlich werden konnte. Drittens sank der künstlerische Anspruch der Blätter, so daß sie in kürzerer Zeit und zu einem niedrigeren Preis hergestellt werden konnten. Auf diese Weise bedeutete dieser künstlerische Prozeß nicht nur – vereinfacht gesprochen – einen Wandel vom allegorischen zum „szenischen“ Porträt Josephs II., sondern markierte zudem auch die Nutzbarmachung des Mediums der Graphik für die breite Masse. Diesem Muster folgend finden wir anlässlich des Todes Josephs II. künstlerisch äußerst einfache Stiche, die die reale Aufbahrung des Leichnams (z.B. Kat. Nr. 291<sup>832</sup> und Kat. Nr. 292)<sup>833</sup> wie auch den

---

<sup>830</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.514 (521/7).

<sup>831</sup> SCHOCH 1975 bescheinigt hierzu „eine deutliche Tendenz zu naturalistischer oder reportageartiger Darstellungsweise“ (S. 48).

<sup>832</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 91.500 521/7. Dieser Stich von Johann Martin Will wurde mehrfach kopiert und mit veränderten Beischriften versehen. Während Will eine kurze Biographie angefügt hatte, vermerkte der Kopist (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.391 (521/7)) die Anzahl der 136 Kerzen, die um den Sarg herum gebrannt haben sollen. (Die Zahl der Kerzen wurde nachträglich eingetragen. Verglichen mit der ausführlichen Beschreibung der Trauerfeierlichkeiten bei GEISLER 1783-1791 (Bd. 15, S. 224-229) stimmt die hier eingetragene Anzahl jedoch nicht).

<sup>833</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 97.728 520/6. Von diesem Stich von Joseph Eder existiert ein seitenverkehrter und leicht variiertes Nachstich (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.390 520/6). Ein weiteres Exemplar des Stiches von Eder befindet sich in der Portheim Sammlung (Inv. Nr. 100.060 521/7), der aufgrund einer späteren Beschriftung von Interesse ist. Mit Tusche wurden hier Korrekturen (bezüglich Name, Todesdatum, Art der Wappen) einskizziert und kommentiert, die offenbar notwendig wurden, damit die Komposition als Vorlage für die Aufbahrungsdarstellung von Franz II./I. 1835 verwendet werden konnte!

Sogar eine Darstellung des gesamten Trauergerüsts anlässlich der Aufbahrung Josephs II. von Hieronymus Löschenkohl ist erhalten (Wien, Bestattungsmuseum). Die Bestattungszeremonie ist minutiös bei GEISLER 1783-1791 (Band 15, S. 224 – 229) beschrieben und stellte auf diese Weise, den Stichen vergleichbar, das Informationsbedürfnis der Zeitgenossen zufrieden.

Leichenzug zur Kapuzinergruft (Kat. Nr. 293)<sup>834</sup> schildern und somit ohne allegorisches Beiwerk die rein realen Begebenheiten dokumentieren.

Mit der Einbettung des Porträts Josephs II. in diese szenischen Bildkompositionen wurde daher im künstlerischen, im pädagogischen sowie im ökonomischen Sinne das wirklich volksnahe Kaiserporträt, das „Herrscherbild von unten“, geschaffen. Den Anstoß hierzu hatte Joseph II. selbst gegeben, indem er sich durch seine volksnahe Lebensführung dem allgemeinen anthropologischen Interesse seiner Untertanen gestellt hatte. Die Ausführung erfolgte durch den Kunstmarkt, der dem Bedürfnis der Untertanen nach einem erschwinglichen und gleichzeitig situativ aussagekräftigen, aber nicht mehr allegorischen Porträt nachkam. Auf diese Weise ersetzte das anthropologische Interesse der Bevölkerung und die Nachfrage des Marktes die von Joseph II. selbst nicht angelegte Porträtpolitik.

## 2. Die Silhouette der Physiognomik: das reduzierte Herrscherbildnis

Johann Caspar Lavater löste durch die „Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe“, die er in den Jahren 1775 bis 1778 in Winterthur herausgab, eine als „Raserei“<sup>835</sup> bezeichnete Euphorie für die Analyse des menschlichen Profils aus. Die Mode, Schattenrisse anzufertigen, um aus ihnen den Charakter des Abgebildeten herauslesen zu können, erreichte auch Wien und muß dort so verbreitet gewesen sein, daß Wien bereits im Jahr 1782 als „Hauptstadt der Silhouette“ galt und man „fast in jedem Haus von Distinktion (...) nur schwarze Bilder“ sehen konnte<sup>836</sup>. Die Ideen der Physiognomik und die Seherfahrung, die sie förderte, hatten Einfluß auf die Darstellung des menschlichen Antlitzes, und somit auch auf die Bildnisse der Regenten<sup>837</sup>. Während Rainer Schoch ihre Auswirkungen im ausgehenden 18. Jahrhundert nur für die Porträts Friedrichs II. von Preußen konstatierte<sup>838</sup>, soll hier untersucht werden, inwiefern die Ideen der Physiognomik auch das *Kaiserbildnis* der Zeit geprägt haben.

---

<sup>834</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 85.396 520/6.

<sup>835</sup> Georg Chr. Lichtenberg (1742 – 1799), Einleitung zu seinem „Bericht von den über die Abhandlung wider die Physiognomen entstandenen Streitigkeiten“: „Als im Jahr 1777 im Sommer Niedersachen von einer Raserei für Physiognomik befallen wurde, die allen Vernünftigen, welche wußten, mit was für unermeßlichen Schwierigkeiten die Sache verbunden ist, abscheulich vorkommen mußte (...)“ (zitiert nach OHAGE 1994, S. 234/235).

<sup>836</sup> AICHENSTEIN 1782, zitiert nach WITZMANN 1978, S. 8.

<sup>837</sup> Rainer Schoch hat bereits darauf hingewiesen, daß die Physiognomik eine neue und bürgerliche Legitimierungsstruktur anbot, die für das Herrscherbildnis des 19. Jahrhunderts von Bedeutung sein sollte (SCHOCH 1975, S. 32f.).

<sup>838</sup> SCHOCH 1975, S. 33..

Zahlreiche Verbindungen zwischen Lavater und Joseph II. deuten daraufhin, daß gerade für die Porträts Josephs II. die Formensprache der Physiognomik von Bedeutung ist: Zum einen lernte Joseph II. den Schweizer Pfarrer Lavater 1777 persönlich kennen. Zum anderen existieren in der Sammlung Lavaters Skizzen des Gesichts Josephs II., die das Interesse Lavaters an der kaiserlichen Physiognomie dokumentieren. Drittens nahm Lavater eine Silhouette Josephs II. im vierten Band seiner Physiognomischen Fragmente (1778) auf, so daß hier ein Konnex zwischen ihm und Joseph II. mit seinem Kommentar in die Öffentlichkeit getragen wurde. Daher soll untersucht werden, welche Auswirkungen die Ideen der Physiognomik auf die Darstellung Josephs II. hatten und in welcher Weise sie die Rezeption seines Bildnisses veränderte.

Schon in seiner Jugendzeit wurden Profilbildnisse Josephs II. angeboten, wie die Porträtstiche von J. Francois aus dem Jahr 1751 (Kat. Nr. 228) sowie von I. Trallesi und C. Faucy (Kat. Nr. 229) zeigen<sup>839</sup>. Der Büstenabschluß sowie die feine reliefartige Modellierung (Kat. Nr. 231)<sup>840</sup>, die für diese Porträtstiche gewählt wurde, deutet an, daß der hier gewählte Bildnistyp mit der Gattung des Medaillenbildnisses verwandt ist<sup>841</sup>. Seit 1764 wurden zudem Geldmünzen mit dem Bildnis Josephs II. als römisch deutschem König herausgegeben, für die (bis 1780) nur *ein* Bildnistyp verwendet wurde, der ihn mit langen Locken und Manteldraperie im Profil nach rechts zeigt<sup>842</sup>. Daher war bereits seit früher Zeit ein Profilbildnis Josephs II. weit verbreitet und bekannt<sup>843</sup>.

Im Gegensatz zu diesen frühen Profilbildnissen treten jedoch in den späten 1770er und 1780er Jahren Stiche auf, die den Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Inkarnat und dem monochromen Hintergrund des Stichs als künstlerisches Mittel einsetzen. Dieser Umstand, der in seinen ersten Anzeichen in dem Stich des

---

<sup>839</sup> Das aufwendige und im barocken Gestus gerahmte Porträt von dem lothringischen Stecher J. Francois, das 1751 in Paris herausgegeben wurde, ist das früheste und einzige *datierte* Profilbildnis und wurde vielfach wiederholt (u.a. von J. M. Zell (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 86.398 (520/2)) und J. v. Schley (185.988 (520/2))). Es zeigt den Erzherzog mit langer Lockenperücke nach links blickend mit allegorischem Rahmen.

<sup>840</sup> N. Le Mire aus dem Jahr 1772 (Inv. Nr. 91.495 521/1).

<sup>841</sup> Für Medaillen aus der Erzherzogenzeit Zeit vgl. AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr. 1323, S. 618.

<sup>842</sup> Vgl. JUNGWIRTH 1980, S. 68. – Der Bildnistyp, der seit 1764 herausgegeben wurde, ist dort unter Kat. Nr. 219 (S. 374) abgebildet. Nach dem Tod Maria Theresias sollte ein zweiter Bildnistyp hinzukommen, der ihn ebenfalls mit langen Locken im Profil nach rechts zeigt, jedoch mit unbedecktem Schulteransatz. (Jungwirth in: AK JOSEPH II. 1980, S. 68) – Eine Abbildung dieses zweiten Bildnistyps befindet sich in AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr. 75, S. 341 (Ehrendenkmonze für Tapferkeit) sowie MILLER ZU AICHHOLZ 1938, S. 288 (Doppeldukat von 1786).

<sup>843</sup> Für die Darstellung auf Münzen wurde jeweils eine Richtmünze in Wien hergestellt und dieser Prototyp an die Münzstätten verschickt. So fand eine Qualitätssicherung im Bereich des Münzbildnisses statt (H. Jungwirth in: AK JOSEPH II. 1980, S. 69).

Mannheimer Stechers E. Verhelst aus dem Jahr 1778 zu beobachten ist (Kat. Nr. 232)<sup>844</sup>.

In den frühen 1780er Jahren führte diese Entwicklung zu den schwarz hinterlegten Profilbildnissen Hieronymus Löschenkohls (z.B. Kat. Nr. 235, vgl. **Abb. rechts**)<sup>845</sup>, deutet auf eine sich verändernde Sehgewohnheit der Künstler und Rezipienten hin.

Diese veränderte Sehgewohnheit scheint mit der Seherfahrung von Silhouetten und der von Johann Caspar Lavater eingeführten physiognomischen Profilanalyse zusammenzuhängen.



Johann Caspar Lavater begann in den frühen 1770er Jahren Beobachtungen niederzuschreiben, denen zufolge das menschliche Antlitz Auskunft über die Wesensart der betreffenden Person gebe. Diese Beobachtungen des Schweizer Pfarrers mündeten 1775 in der Publikation „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“, die aufgrund der frühen Übersetzungen europaweit rezipiert werden konnten<sup>846</sup> und zu einer Mode des physiognomischen Betrachtens des Gesichtes führte<sup>847</sup>. Da Lavaters These zufolge die reine Profilansicht eines Gesichtes bereits die Quintessenz der physiognomischen Erkenntnis beinhaltet, riet er seinen Lesern, Schattenrisse anzufertigen und ihre Profillinie zu

<sup>844</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 186.510.

<sup>845</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 165.546.

<sup>846</sup> Neben der deutschen Originalausgabe erschienen kurz nacheinander Ausgaben in den wichtigsten europäischen Sprachen, Französisch (1781 – 1803) und Englisch (1789-1798), sowie eine niederländische Ausgabe (1780-1781). Eine gekürzte deutsche Ausgabe erschien durch Joh. Michael Armbruster (Winterthur 1783 – 1787). 1793 ist erneut eine französische dreibändige Ausgabe bezeugt (vgl. STOICHITA 1999, S. 224, der sich auf diese Ausgabe bezieht).

<sup>847</sup> Die damals und heute kontrovers diskutierte Theorie Lavaters soll hier nicht im einzelnen erläutert werden, sondern hier nur insofern einfließen, als sie Auswirkungen auf die Sehgewohnheiten der ausführenden Künstler und Rezipienten gehabt hat und Joseph II. in Berührung damit gekommen ist. – Zur Diskussion der in den 1990er Jahren wieder ins Interesse der Forschung gerückten Physiognomik verweise ich – neben den einzeln zitierten Publikationen – auf: MRAZ/SCHÖGL 1999 (mit umfassender Bibliographie) und BOEHM 2001, S. 81-90; sowie auf SAUERLÄNDER 1989, S. 15-30, der sich pointiert mit der Problematik der Physiognomik sowie der zeitgenössischen Kritik Lavaters durch Lichtenberg und Mendelsohn auseinandergesetzt hat.

analysieren<sup>848</sup>. Um ein exaktes Profilbildnis zu erhalten, beschrieb und empfahl er eine verlässliche Konstruktion zur Erstellung eines Schattenrisses<sup>849</sup>.

Die Bekanntheit und Allgegenwart dieser Methode, die geradezu zu einer „physiognomischen Epidemie“ ausartete<sup>850</sup>, wird durch einen Stich von J. E. Nilson dokumentiert, der gleichzeitig die Beziehung zwischen der physiognomischen Silhouette auf der einen und dem Bildnis Josephs II. auf der anderen Seite herstellt (Kat. Nr. 250, vgl. **Abb. rechts**)<sup>851</sup>. Der undatierte Stich zeigt sowohl eine Silhouette Josephs II. als auch eine Szene darunter, in der das Schattenrißporträt des Kaisers gerade mittels der bei Lavater beschriebenen Konstruktion an die Wand projiziert wird<sup>852</sup>. Diese bemerkenswerte Kombination beider Darstellungsteile ist wie eine „Leseanleitung“ des



Profilbildnisses zu verstehen: Indem die bekannte Prozedur der Silhouettenherstellung dargestellt wird, soll der Betrachter des Bildnisses – auf dem Wege der Assoziation – dazu angeleitet werden, auch den zweiten Teil des „Gesellschaftsspiels“, nämlich die *Analyse der Silhouette*, vorzunehmen. Diese Rezeptionsanleitung ist meines Wissens einzigartig und ermutigt dazu, die von Joseph II. erhaltenen Profilbildnisse weit stärker unter Berücksichtigung der physiognomischen Sehweise zu analysieren als dies bisher geschehen ist.

Welche Beziehungen bestanden aber konkret zwischen Lavater und Joseph II. bzw. seinen Bildnissen? Joseph II. war gewiß ein dankbares Objekt für die physiognomische Analyse, da ihm von seinen Mitmenschen ansprechende und

<sup>848</sup> Vgl. LAVATER 1775, Bd. 1, S. 9 (mit Hinweis auf seinen Findungsprozesses der Theorie durch das Profilzeichnen).

<sup>849</sup> Die Zeichnung einer solchen Konstruktion druckte er in seiner Publikation ab (vgl. Abb. dazu bei: STOICHITA 1999<sup>2</sup>, S. 224). Zudem achtete er darauf, daß die für ihn arbeitenden Künstler, u.a. der Stecher J. H. Lips, die Details des Gesichts äußerst genau wiedergaben.

<sup>850</sup> STEINBRUCKER 1915, S. 13.

<sup>851</sup> München, Staatliche Kupferstichsammlung, (vgl. auch Abbildung und Daten zu diesem Stich in: BERGHAUS 1977, Kat. Nr. 36, S. 100).

<sup>852</sup> Der Stich, der von Nilson signiert wurde (J.E. Nilson fec. et excudit A.V.), trägt den Titel „Et Umbra Majestas“ und ist mit einem Vers von Watelet versehen: „Sa tendre Dibatade instruit par l'Amour / D'un Ombre passagere va fixer le Contour.“ Hierdurch wird auf die Entstehung der Silhouetten- und Malkunst durch die junge Dibatade, die Tochter eines Töpfers aus Korinth, verwiesen (Plinius XXXV, 15; vgl. GEORGEL / LECOQ 1987, 103).

einnehmende Gesichtszüge bescheinigt wurden<sup>853</sup>. So hat sich auch Lavater selbst für die Physiognomie des Kaisers interessiert und sie wohlwollend studiert, wie undatierte Detailzeichnungen in seiner Sammlung zeigen. Auf einzelnen Blättern ist ein Auge, seine Nase sowie der Mund Josephs II. in feinen Konturlinien gezeichnet (Vergleichsabb. 31)<sup>854</sup>. Die Ansicht, die für diese Detailstudien gewählt wurde, stammt von der Porträtversion, die Pompeo Batoni von Joseph II. (1769) geschaffen hatte, so daß sich diese Zeichnungen auf eine Zeit nach 1769 datieren lassen<sup>855</sup>. Der Kommentar, den Lavater in seiner Handschrift hinzugefügt hat, spricht für seinen Versuch, die Eigenschaften Josephs II. aus den Details herauszulesen. Er bescheinigte dem Auge feurige Treffsicherheit („also feurig war, so kaiserlich treffend sein Auge“) sowie dem Mund Geist und wollüstige Schnelligkeit („Etwas von Joseph Geist und seiner wollüstigen Schnelligkeit“)<sup>856</sup>.

Das Interesse Lavaters an der Person und Physiognomie Josephs II. erhielt im Jahr 1777 neues Anschauungsmaterial, als es zu einem persönlichen Treffen zwischen Joseph II. und Lavater kam. Joseph II. machte auf der Rückreise seines Besuchs von Marie Antoinette in Paris im Sommer 1777 in Waldshut Station. Bei diesem Aufenthalt kam es zu einer längeren Unterredung, deren Inhalt durch die Tagebuchaufzeichnungen Lavaters erhalten ist<sup>857</sup>. Es ist nicht eindeutig überliefert, durch wen das Treffen initiiert worden war, da Lavater nur berichtet, daß er durch einen kurzen Wink des Kupferstechers Christian von Mechel aufgefordert worden war, sich dem Kaiser bei dessen Aufenthalt zu nähern<sup>858</sup>. Dafür äußerte sich aber Lavater umso ausführlicher und enthusiastischer über den Eindruck, den er gleich bei Beginn der Unterredung von Joseph II. erhalten hatte<sup>859</sup>:

---

<sup>853</sup> Vgl. die Beschreibungen seines Äußeren, die in Kapitel II.4 referiert wurden.

<sup>854</sup> Diese Blätter befinden sich heute im Bestand der Porträtsammlung der Nationalbibliothek in Wien (Vgl. BARTA 1992, S. 132 mit Abbildungen 35 – 37).

<sup>855</sup> Außerdem deutet diese von Lavater getroffene Auswahl an, daß das Bildnis von Batoni als das treffendste empfunden haben muß!

<sup>856</sup> Die Nase dagegen kommentiert er nur dahingehend, daß die Zeichnung nicht richtig sei („Solche Nase war nie an Kayser Josephs II. Gesichte“). Tatsächlich überzeichnet die vereinfachende Linienführung der Zeichnung einzelne Partien der Vorlage, so daß die hier abgebildete Nase mit der Vorlage von Batoni nur noch wenig gemein hat. Daher gehe ich davon aus, daß Lavater in seiner Kritik die Zeichnung und nicht die Vorlage meinte.

<sup>857</sup> LAVATER 1793, S. 164-236.

<sup>858</sup> LAVATER 1793, S. 167. Lavater hatte vor dem Quartier Josephs II. gewartet, bis ihn Mechel durch einen Wink aufforderte, in das Gebäude zu kommen. Ernst Staehelin bemerkte zudem, daß Lavater von Fürst Schwarzenberg aufgefordert worden war, nach Waldshut zu kommen (STAEHELIN 1943, S. 237). – Außerdem bestand in der Umgebung Josephs II. bereits Kontakt zu Lavater, da ein Brief von Charles Fürst von Ligne an Lavater (1774) erhalten ist (vgl. KLARWILL 1920, Bd. 2, S. 63-66). Aus dem Brief geht hervor, daß Ligne vorher mit Lavater zusammengetroffen sein muß (Zu Ligne als Reisebegleiter Josephs II. vgl. auch MAY 1985, S. 78).

<sup>859</sup> (vgl. auch den ausführlichen Abdruck des Zitats im Quellenanhang Nr. II) J. C. Lavater, Beschreibung einer Begegnung mit Joseph II., vom 26. Juli 1777 (aus: LAVATER 1793, S. 168/9), ebenfalls abgedruckt in: STAEHELIN 1943, 2. Bd., S. 239.

„Mit keinem Wort kann ich beschreiben die heitere launige Grazie, womit Er mir einen Schritt entgegen kam und mich empfing – wie Er sich sogleich über alle gegenwärtigen durch sein Gesicht heraushob – welch einen ganz andern Eindruck seine Person auf mich machte, als alle Porträte, alle Beschreibungen, alle Vorstellungen, die ich mir vorher aus beyden geformt hatte (...)“.

Während der sich anschließenden Unterredung versuchte Lavater die Gelegenheit zu nutzen, in unbeobachteten Momenten, das Profil Josephs II. zu studieren<sup>860</sup>. Der Gesprächsverlauf, den Lavater in seinem Tagebuch festgehalten hat, zeigt, daß Joseph II. sich durchaus für den physiognomischen Analyseansatz interessierte und sogar eigene Thesen vorbrachte<sup>861</sup>. Gleichzeitig jedoch drückte er die Hoffnung aus, daß Lavater seine Erkenntnisse auch wissenschaftlich belegen könne, um sie in größerem Maßstabe nutzbar machen zu können<sup>862</sup>. Hierdurch wird deutlich, daß Joseph II. dem bisherigen Stand der Erkenntnisse noch nicht vollständig Glauben schenken konnte. Ebenfalls merkte er an, ob nicht der Ansatz der physiognomischen Analyse zu einer ungerechten Verurteilung unschuldig häßlich geborener Menschen führen würde<sup>863</sup> und zeigte auf diese Weise sowohl ein großes Maß an christlicher Güte und Menschlichkeit als auch, daß er über die vordringlichsten Kritikpunkte an der Lavaterischen Theorie informiert war. Interessanterweise scheint Joseph II. in dem Moment das Interesse an dem Gespräch mit Lavater verloren zu haben, als ersichtlich wurde, daß Lavater selbst erst kaum gereist war und sich somit als letztlich provinziell denkende Person zu erkennen gab<sup>864</sup>.

Dennoch hatte das Treffen zwischen Joseph II. und Lavater einschneidende Folgen: Das Zusammentreffen mit Joseph II. im Sommer 1777 scheint Lavater darin bestärkt zu haben, sich der Physiognomie Josephs II. auch in

---

<sup>860</sup> LAVATER 1793: „Der Kaiser hörte (sic!) mit vieler Aufmerksamkeit (...) zu, wandte / sich einen Moment gegen das offene Fenster, so daß sein Gesicht (...) mir das erste Mal im Profil erschien. Ich heftete meine Blicke mit Ruhe, Heiterkeit und Freude (...) vornehmlich auf die Augen und die Nase (...)“ (Auszug aus der Unterredung Lavaters mit Kaiser Joseph II. aus LAVATER 1793, 5. Heft, zitiert in: STAEHELIN 1943, 2. Bd., S. 243/244).

<sup>861</sup> Joseph II. äußerte die Vermutung, daß im Bereich der Nasenwurzel Aussagen über den „*Vernunft, von Witz, auch wohl von Muth und Tapferkeit*“ verborgen lägen und wurde darin von Lavater bestätigt (LAVATER 1793, S. 182).

<sup>862</sup> „Der Kaiser: „(...) Wenn Sie einmal bestimmte Grundsätze geben – und Ihre Beobachtungen wissenschaftlich werden, (...) was wird das für eine Revolution machen in aller Welt – Sie schaffen uns eine neue Welt. Alle Menschen werden einander mit andern Augen ansehen.“ (S. 201/202) Diese Hoffnung wurde aber im weiteren Verlauf des Gesprächs enttäuscht, da Lavater äußerte, daß er seine Erkenntnisse in kein wissenschaftliches System bringen wolle (LAVATER 1793, S. 204).

<sup>863</sup> LAVATER 1793, S. 186 und erneut 188/189.

<sup>864</sup> LAVATER 1793, S. 230.

seinen Physiognomischen Fragmenten zu widmen. Bis zu diesem Zeitpunkt – bis 1777 waren bereits drei der vier Bände erschienen – hatte er sich lediglich einigen Physiognomien bereits verstorbener Kaiser und Monarchen (Bd. II.)<sup>865</sup> sowie Friedrich II. von Preußen, als einzigem lebenden Regenten (bis 1786; Band III), gewidmet<sup>866</sup>.

Im vierten Band der physiognomischen Fragmente (1778) nun veröffentlicht er eine Silhouette unter dem Titel „J...h II.“ (Vergleichsabb. 32, sowie **Abb. rechts**) mit einem kurzen und emphatisch beschreibenden Text<sup>867</sup>:



„Es folgt hier ein von freyer Hand gemachter Ausschnitt – von einem allbekannten Kopfe – Wenn in diese Nase, (sie dürfte unten etwas breiter und vielleicht um ein Haar länger seyn) – wenn in dem bloßen äußersten Umriss der Nase nicht vorzügliche – Wissens-Lernensbegier; nicht Aktifität (sic!) des Geistes – nicht Betriebsamkeit sich hervorzuthun; nicht etwas natürlich edles, freyes, großmüthiges liegt – das heißt, wenn man mir eine Nase zeigt, die dieser gleicht, und sich durch solchen Charakter nicht auszeichnet – wenn eine solche Stirn, natürlicher Weise, gewaltthätige Zufälle abgerechnet nicht viel faßt, leicht faßt und behält – mehr helle sieht, als tief – mehr zu sinnlichen als abstrakten Erkenntnissen Hang hat – wenn diese Stirn auf dieselbe kalte, tiefe Weise calculiert, wie die vorige; die vorige so heiter, witzreich, colorirt – spricht wie diese – weg mit Physiognomik! wenigstens mit meiner.

Nichts von dem Launichten, von der Titusgüte des Mundes – der gehört, wenn man will, zu den beweglichen Theilen, und wir sprechen von den festen.“

<sup>865</sup> Lavater würdigt unter der Rubrik „Fürsten und Helden“ besonders hervorstechende Persönlichkeiten, vor allem Kaiser, u.a. Maximilian I. (Band II, S. 203).

<sup>866</sup> Die Würdigung Friedrichs II. stellt eine Ausnahme dar, da sie zudem mit einem nach Chodowiecki gestochenen Reiterporträt Friedrichs II. geschmückt ist (Bd. III, S. 348-350).

<sup>867</sup> LAVATER 1775, Band IV, S. 17.

Lavaters Beschreibung des Profils konzentriert sich auf die Details der Nase und Stirn und erwähnt in einem Nachsatz den Mund des Kaisers<sup>868</sup>. In dieser Konzentration, die z.B. die Analyse des Kinns ausläßt, ist Lavater weniger ausführlich als z.B. bei der Analyse, die er zum Porträt Maximilians I. geliefert hatte<sup>869</sup>. Während er dort alle Gesichtsdetails besprochen hatte, scheint sich Lavater in der Beschreibung Josephs II. offenbar nur auf diejenigen Details beschränkt zu haben, die in besonderem Maße dem Idealbild entsprachen, das Lavater von der Physiognomie eines Monarchen besaß. Diese Details der Gesichtsbildung Josephs II. müssen aber tatsächlich in frappierender Weise jenem Idealbild entsprochen haben, so daß die Emphase seiner Beschreibung verständlich wird<sup>870</sup>.

In Band I. der Physiognomischen Fragmente hatte Lavater bereits ein Idealprofil eines Fürsten abgedruckt, das er – in Form eines Rätselspiels – von den Profilen eines Gelehrten, eines Offiziers und eines Arztes absetzte (Vergleichsabb. 33). Das Profil des Fürsten, das sich rechts unten auf diesem Blatt befindet, sei zu diesem Zwecke geschwärzt und dem Profil Josephs II. gegenüber gestellt (Vergleichsabb. 34). Dieser Vergleich zeigt eine frappierende Ähnlichkeit der beiden Profile, die vor allem in der zweimal geschweiften Stirnlinie und der mit einem Höcker versehenen starken Nase liegt. Erinnern wir uns an die oben zitierte Ausführung Lavaters, daß die Nase Josephs II. eine etwas stärkere Spitze habe als das abgedruckte Profil zeige, so ist die Ähnlichkeit noch offenkundiger. Zudem ist auch der Mund sehr ähnlich, dessen Begrenzungslinie – wie an den anderen Profilen zu sehen ist – weit verkniffener oder eckiger ausfallen könnte.

Die Übereinstimmung, die Lavater festgestellt haben mußte, wird auch vielen anderen Zeitgenossen aufgefallen sein, die durch Lavaters *Physiognomische Fragmente* geschult worden waren und die an den physiognomischen Zusammenhang von Antlitz und Wesen glaubten. Zudem muß sie auch die Porträtmaler interessiert und inspiriert haben, da nachzuweisen ist, daß Künstler wie Johann Heinrich Tischbein Lavater besuchten, um sich dort in

---

<sup>868</sup> Der Hinweis, daß Lavater nur von den festen Teilen des Gesichts sprechen wolle, bezieht sich auf die bereits entfachte Diskussion zwischen ihm und Joh. G. Lichtenberg, der im Gegensatz zu Lavater nur den weichen Teilen des Gesichts Bedeutung zumaß (vgl. SAUERLÄNDER 1989).

<sup>869</sup> Lavater sah in der Physiognomie Maximilians I. einen neuen „Pfeiler unserer Lehre“ und bescheinigte Stirn, Auge, Nase und Kinn einen Ausdruck „natürlichster Heldenhaftigkeit“ (LAVATER 1775, Bd. 2, S. 203).

<sup>870</sup> Diese euphorische Einstellung muß Lavater jedoch später relativiert haben, indem er anders nach dem Tod Josephs II. aus der Erinnerung festhielt (vgl. Abdruck der Beschreibung im Quellenanhang Nr. II.1) (LAVATER 1793<sup>2</sup>, S. 341-342; Tagebucheintrag vom 26. Mai 1793, aus Gespräch mit Freunden in Nürnberg).

seine Erkenntnisse einweihen zu lassen<sup>871</sup>. Diese Beobachtung ist in zweierlei Hinsicht von Interesse: Erstens ist zu fragen, inwiefern sich die Erkenntnis der günstigen Profilbildung Josephs II. auf seine Porträtdarstellung auswirkte. Zweitens ist zu fragen, inwieweit die Seherfahrung der Rezipienten, die durch die physiognomische Mode geprägt waren, Einfluß auf die Rezeption des Gesichts Josephs II. hatte.

Die Auswirkungen nach dem Erscheinen des vierten Bandes der *Fragmente* ließ nicht lange auf sich warten: Kurze Zeit nachdem die eingangs erwähnten ersten Profilbildnisse Josephs II., die den Hell-Dunkel-Kontrast des Drucks betonen, kamen eine ganze Reihe von Profilbildnissen Josephs II. auf den Markt. In den frühen 1780er Jahren traten nicht nur vermehrt diejenigen Profilbildnisse Josephs II. z.B. von Löschenkohl (Kat. Nr. 236)<sup>872</sup> auf, die das Profil des Kaisers vor dem monochrom schwarzen Hintergrund zeigen<sup>873</sup>. Sondern es entstanden auch reine Silhouetten des Kaisers, bei denen sich die schwarz gefüllte Kontur seiner Gestalt von dem weißen Grund abhebt (Kat. Nr. 251<sup>874</sup>, Kat. Nr. 252<sup>875</sup>, und Kat. Nr. 253)<sup>876</sup>. Als datierte Silhouette sei der Stich von Christian Daniel Henning aus Nürnberg von 1782 (Kat. Nr. 255) herangezogen. Zuweilen wurde nicht nur die Büste im Profil dargestellt, sondern sogar die ganze Gestalt des Kaisers in Aktion wiedergegeben (Kat. Nr. 254)<sup>877</sup>. Zu diesen (reinen) Silhouettendarstellungen von Joseph II. sind auch die zahlreichen

---

<sup>871</sup> Tischbein besuchte Lavater, um bei ihm Anregungen zur Darstellungen des „charakteristischen Ausdruckswertes“ seiner Figuren zu erhalten, und dokumentierte so sein Lernbedürfnis bei dem bekannten Physiognomiker (vgl. WEISSERT 1999, S. 122.).

Für die Porträts der spanischen Königsfamilie, die Francesco Goya im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts malte, konnte bereits nachgewiesen werden, daß er sich von der Darstellung, die Lavater für einen Prinzen vorgeschlagen hatte, inspirieren ließ (STOICHITA 1999, S. 224ff.). – Stoichita formulierte hier die These, daß Goya sich die Theorie der physiognomischen Lehre von Lavater zunutze gemacht habe, indem er die Hauptpersonen der Porträts in strengem Profil dargestellt und bestimmte physiognomische Details betont hat (S. 222ff.). – Es ist jedoch zu beachten, daß sich Goya auf die französische Ausgabe der *Fragmente* gestützt haben muß, die sich in einigen Abbildungen und Formulierungen von der deutschen Ausgabe unterscheidet! So ist z. B. die Abbildung, auf die sich Stoichita bezieht (Essai sur le Physiognomie, Bd. II., S. 192, abgebildet in STOICHITA 1999, S. 228) in der deutschen Ausgabe nicht enthalten.

<sup>872</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 165.545 520/2.

<sup>873</sup> Diese schwarz hinterlegten Stiche konnten zuweilen auch – innerhalb der Gesichtskontur – koloriert werden (Kat. Nr. 249).

<sup>874</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 186.502.

<sup>875</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 186.504.

<sup>876</sup> Mit „Nob. de Schonfeld“ signiertes Exemplar aus dem Kunsthandel (Antiquariat Harlinghausen, Osnabrück).

<sup>877</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 186.501 520/7. Dieser Stich, der von Joh. Sam. Vigitill (del) und Christian Daniel Henning (sc.) in Nürnberg herausgegeben wurde, ist insofern ein Sonderfall, da die Wiedergabe des gesamten Körpers für die physiognomische Betrachtung nicht von Belang ist. Dennoch sieht man an dem feinen Profil, daß es mit Bedacht gezeichnet wurde. – Ein weiterer Sonderfall ist jener Stich, bei dem die schwarzgefüllte Silhouette Josephs II. mittels punktierter Linien mit einer Binnenzeichnung versehen wurde (Kat. Nr. 256).

*Profildarstellungen* hinzuzurechnen, die ebenfalls eine Analyse des Profils zulassen (Kat. Nr. 244)<sup>878</sup>.

Die auffallend breite Produktion an Profil- und Silhouettendarstellungen, die demnach in den späten 1770er Jahren begonnen hat, wäre zunächst natürlich mit der generell einsetzenden Mode der Silhouette zu erklären. Darüber hinaus erscheint es mir aber offenkundig, daß die oben angesprochenen Zusammenhänge zu einem Anstieg der Profil- und Silhouetteproduktion beim Bildnis Josephs II. geführt haben. Es war entscheidend, daß Lavater die Silhouette Josephs II. publiziert und kommentiert hatte und zweitens die Physiognomie Josephs II. mit dem Schema des physiognomischen Kanons übereinstimmte. Da die Physiognomie Josephs II. dem Idealbild eines Fürsten nahestand, bot es sich an, ihn im Profil darzustellen, da die Profilansicht durch ihre physiognomische Relevanz eine „*Hoheitsformel*“ beinhaltete.

Die Behutsamkeit, mit der dem gesamten Profil Josephs II. begegnet wurde, ist meines Erachtens auch in einem weiteren Punkt zu erkennen: In den seltensten Fällen nur wurde das Profil Josephs II. durch die Hinzufügung eines Hutes verunklärt<sup>879</sup>, wie dies z.B. bei dem typenbildenden Porträt Friedrichs II. von Daniel Chodowiecki der Fall war<sup>880</sup>. Diese Eigenart scheint darauf hinzudeuten, daß der zeichnende Künstler sich gerade der positiven Aussage der „Denkerstirn“ Josephs II. bewußt war und diese nicht durch einen Hut schmälern wollte, obgleich die Vorbildfunktion Friedrichs II. für Joseph II. bekannt war. Das Weglassen des Hutes auf den Porträts Josephs II. war demnach – nach physiognomischer Lesart – eine Maßnahme, das Antlitz Josephs II. so positiv und ausgewogen wie möglich zu zeigen.

Neben den Auswirkungen, die die Methode Lavaters auf die Darstellung Josephs II. in Form einer erhöhten Silhouettenproduktion demnach hatte, scheint auch die *Rezeption* der äußeren Erscheinung Josephs II. durch die von Lavater angestoßene Sehweise geprägt worden zu sein. So finden sich Beschreibungen des Äußeren Josephs II., die mit einer physiognomisch geprägten Begrifflichkeit arbeiten. Das Vokabular, das der Autor der „*Schattenrisse edler Teutschen aus dem Tagebuche eines physiognomisch Reisenden*“ für die Beschreibung Josephs II. verwendete, ist erstens ein Beispiel dafür, daß das Antlitz Josephs II. – bzw. die dort beigefügte Silhouette (Vergleichsabb. 35) – mit physiognomischen

---

<sup>878</sup> Der Stich von Adam wurde bei Artaria herausgegeben (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr. 185.981).

<sup>879</sup> Vgl. für die Darstellung mit Hut einen Stich mit französischer Legende (Kat. Nr. 234).

<sup>880</sup> Bemerkenswerterweise verwendete sogar Lavater in seinen Physiognomischen Fragmenten das auf Daniel Chodowiecki zurückgehende Reiterbildnis Friedrichs II. mit Hut (Bd. III, Abb. zwischen S. 348 und 349).

Bewertungskriterien betrachtet wurde<sup>881</sup>. Zweitens erreicht die Beschreibung eine Überhöhung des kaiserlichen Antlitzes (vgl. Abdruck im Quellenanhang Nr. II.1).

Seinen Formulierungen, die in ähnlicher Form auch in anderen Beschreibungen zu finden sind<sup>882</sup>, ist zu entnehmen, daß die einzelnen physiognomischen Details des kaiserlichen Gesichts studiert und ihre Aussage in Hinblick auf seine Regierungsqualitäten bewertet wurden. Der Autor der Beschreibung betonte vor allem Kinn, Nase, Stirn und Mund Josephs II. und erkannte in ihnen sowohl Hoheit und Durchsetzungsvermögen als auch sanfte und menschliche Eigenschaften.

Die hier zitierte Beschreibung Josephs II. offenbart jedoch über die generelle Rezeption der Lavater'schen Begrifflichkeit eine weitere Bedeutung, die die Physiognomik für das Herrscherbildnis des ausgehenden 18. Jahrhundert haben sollte und die Rainer Schoch im Hinblick auf das 19. Jahrhundert mit dem Begriff der „Genialisierung des Herrschers“ umschrieben hat<sup>883</sup>. Gemeint ist, daß aufgrund der physiognomischen Einschätzung von Menschen eine Sprachform und eine Bühne geschaffen wurde, auf der nun Menschen heroisiert werden konnten, die dem angestrebten (physiognomischen) Idealkanon entsprachen. Lavater selbst führte dies anhand der Physiognomie Friedrichs II. von Preußen vor, dessen Gesichtszüge er im dritten Band der Fragmente dahingehend kommentierte, daß sie „so ganz eigentlich zum Königsgesichte geschaffen“ seien<sup>884</sup>. Was Lavater für Friedrich den Großen vorführte, versucht der Autor des *Physiognomisch Reisenden* bei Joseph II. nachzuvollziehen.

Hierbei ist frappierend, wie stark er sich an dem idealen profil eines Prinzen orientiert, das in der französischen Ausgabe (nach 1781) der Physiognomischen Fragmente enthalten ist. Die Übereinstimmung der Argumentation und der Begriffe deutet daraufhin, daß hier eine tiefere Argumentationsstrategie zugrunde liegt, die für die „Überhöhung“ und Legitimation des Herrschers von Bedeutung sein sollte. Lavater schreibt wie folgt:

---

<sup>881</sup> WOLKE 1783-1784, 2. Bd. 1784 (mit 9 Schattenrissen), S. 75 – 76.

<sup>882</sup> Vgl. die in Kapitel II.4 aufgeführten Beschreibungen zum Äußeren Josephs II.

<sup>883</sup> SCHOCH 1975, S. 33. – Da Schoch sich nur im Zuge der Hinführung zum Herrscherbild des 19. Jahrhunderts mit diesem Phänomen beschäftigte, führte er diese Idee nicht aus. Ihm diente die Physiognomik, die er im Kapitel des „psychologischen Porträts“ behandelte, als Gewährsmann für folgende Phänomene wie die Verbürgerlichung des Herrscherbildes im 19. Jahrhundert. Hierfür stellte die Physiognomik in der Hinsicht eine Voraussetzung dar, daß Lavater „seine eigenen bürgerlichen Denk- und Erfahrungskategorien auf den Monarchen überträgt“ und „neue, ‚menschliche‘ Rollen für den Herrscher“ findet, die „für den Bürger unmittelbar verständlich und nachempfindbar sind“ (SCHOCH 1975, S. 33). Auf diese Weise trug die Physiognomik dazu bei, „neue Ideale vom Herrscher zu entwerfen, unter deren Deckmantel autokratische Herrschaft auch von einem bürgerlichen Standpunkt aus legitimiert werden konnte“ (S. 32).

<sup>884</sup> LAVATER 1775, Bd. 3, S. 348f. und hierzu SCHOCH 1975, S. 33.

«Au premier coup d'œil jetté sur ce profil, je dirois: voilà le visage d'un Prince; & je le jugerois tel sur la simple silhouette, quoique peut-être elle ne soit pas tout à fait exacte. Rien n'annonce ici l'air *bourgeois*; & si j'en crois mon sentiment individuel, cette physionomie est une de celles qu'on peut appeler *marquées du doigt de Dieu*. J'y découvre de la noblesse, de la dignité & du courage; beaucoup de résolution; (...) J'aperçois de plus une prudence consommée, exempte de défiance & d'inquiétude; (...) Le contour du front est des plus extraordinaires; il présage les plus grandes & les plus belles entreprises. Le dessin de la bouche est un peu trop dur; mais elle n'en conserve pas moins une expression de candeur, de bonté & de courage.»<sup>885</sup>

Sowohl Lavater als auch der Autor des *Physiognomisch Reisenden* verweisen demnach auf die göttliche Schöpferkraft, die in den beschriebenen Gesichtszügen liegt und vermerken den Adel seiner Gesichtszüge. Die weiteren Stichworte, die sowohl Lavater als auch der unbekannte Autor geben, sind „noblesse“, „dignité“, „courage“, „resolution“ und „prudence“ (Lavater) bzw. Hoheit, Adel, Verstand, Festigkeit und Mut (unbekannter Autor). Die einzige Unterscheidung der beiden Beschreibungen ist, daß Lavater dem „Prinzen“ die Fähigkeit zuschreibt, Diplomatie im Verschweigen bzw. im zur Sprache bringen von Sachverhalten walten lassen könne. Dafür bemerkt er, daß der Lippenkontur Weichheit fehle. Während der unbekannte Autor zur Physiognomie Josephs II. nichts zu seiner Diplomatie bemerkt, betont er dagegen gerade die weichen und sanften Züge seines Gesichtes. Indem er diese Passage mit rhetorischen Fragen würzt, wird dem Leser klar, daß er hier gezielte Vorwürfe gegen den Kaiser – eventuell *in puncto* seiner reformerischen Härte – zu entkräften versuchte. Lavater kam auf der anderen Seite nicht umhin, dem „Prinzen“ wenigstens „bonté“ zu bestätigen, um den Kanon des Wesens des guten Herrschers abzurunden. Demnach stimmen die beiden Beschreibungen in der Weise überein, daß sie diejenigen Eigenschaften, die zum traditionellen *Kanon der Herrschertugenden* gehören, schlagwortartig erwähnen.

Entscheidend aber für die Bedeutung dieser beiden Dokumente und für die Relevanz der Physiognomik hinsichtlich der Rezeption des Herrschbildnisses ist die Betonung des „Adels“ der Gesichtszüge und ihre Begründung in der göttlichen „Schöpferhand“. Indem dies zu Beginn des Textes erwähnt wurde, wird das jeweils zu beschreibende Gesicht der Sphäre der herrschenden Klasse zugeordnet und durch den Hinweis auf die göttliche Prägung der Gesichtszüge die

---

<sup>885</sup> LAVATER 1793<sup>3</sup>, Bd. II, S. 192.

Stellung des Prinzen bzw. des Kaisers an der Spitze des herrschenden Systems legitimiert:

„Überhaupt scheint die Schöpferhand, die dies Gesicht gebildet, seine erhabene Bestimmung, die Hoheit seiner Abkunft und seines Geschlechtes in den schönsten leserlichen Zügen bemerkt zu haben“<sup>886</sup>.

Indem die durch den Pfarrer Lavater geprägte Physiognomik das Äußere des Menschen als Schöpfung Gottes betrachtete, bot sie eine Herrscherlegitimation für denjenigen Herrscher an, in dessen Gesichtszügen – Lavater zufolge – Herrschaftstugenden enthalten waren.

Friedrich der Große und Joseph II. genossen offenbar den Vorzug, daß ihre Gesichtszüge für diese *physiognomische Herrschaftslegitimation* – quasi ein „physiognomisches Gottesgnadentum“ – zu verwenden waren, so daß erstens Lavater diese beiden Herrscher in seinen *Fragmenten* aufnahm, und zweitens die durch die physiognomische Seherfahrung geschulte Öffentlichkeit diesen Spielball aufzunehmen imstande war. Dies führte dazu, daß das Profilbildnis Friedrichs II. von Daniel Chodowiecki, das ihn zu Pferde zeigt, zu einem der prägendsten Porträttypen den Preußenkönigs avancieren konnte, obwohl es eben nur das zur Gesichtshälfte reduzierte Porträt des Königs, sein Profil, zeigte<sup>887</sup>. Bei Joseph II. führte sein charaktervolles Profil dazu, daß von ihm besonders viele Profilbildnisse entstanden und seine markante Nase, die Lavater rückblickend als „vielversprechend“ umschrieben hatte<sup>888</sup>, eben nicht „geschönt“ wurde, sondern als Hinweis auf die ihr zugeschriebene Energie für die Porträtdarstellungen übernommen wurde. Seine ausgeprägten Gesichtszüge wurden schon aus dem Grunde nicht im „ästhetischen“ Sinne geschönt, da sie vielmehr bereits dem physiognomischen Schönheitsideal für einen Monarchen entsprachen und auf diese Weise den Kaiser „genialisieren“ konnten<sup>889</sup>.

Joseph II. selbst stand den Erkenntnissen der Physiognomik interessiert, aber letztlich distanziert gegenüber, wie am Gesprächsverlauf des Treffens im Jahr 1777 zu sehen ist. Anschließend an dieses Gespräch mit Lavater sind keine Äußerungen oder Handlungen Josephs II. bekannt sind, daß er die Ideen der Physiognomik nachweislich für sich nutzbar machen wollte. Daher ist davon

---

<sup>886</sup> Teilwiederholung des Zitats aus WOLKE 1783-1784.

<sup>887</sup> Ein früheres Profilbildnis Friedrichs II., das Georg W. von Knobelsdorff 1737 gemalt hat, entstand im Hinblick darauf, daß es später als Vorlage für Münzdarstellungen dienen sollte. Die Betonung des geraden Stirn-Nasenübergangs, der hier vorgenommen wurde, deutet daraufhin, daß dieses dem griechischen Ideal entsprechende Detail als Schönheitsmerkmal empfunden wurde (Vgl. AK FRIEDRICH DER GROßE 1992, Kat. Nr. 42, S. 126).

<sup>888</sup> LAVATER 1793<sup>2</sup>, S. 341.

<sup>889</sup> SCHOCH 1975, S. 33.

auszugehen, daß er das Interesse an ihr verloren hat. Von anderer Seite wurde seine Person jedoch trotzdem mit der Seherfahrung der physiognomischen Modeerscheinung betrachtet und sein Bildnis aufgrund seiner günstigen Gesichtsbildung mit – im Sinne der Physiognomik – *verehrungswürdigen* Bildchiffren ausgestattet. Prinzipiell mußte die Erscheinungsform der Silhouette zu der formalen Tendenz der Bildnisse Josephs II. passen: Benannt nach dem sparsamen Finanzminister Ludwigs XV., Étienne de Silhouette<sup>890</sup>, stellt sie in gewisser Weise die äußerste Form des reduzierten bzw. sparsamen Herrscherbildnisses dar.

### 3. Die wiederkehrende Form – Bezüge des Kaiserbildnisses zur Ikone

Für eine Zeit, in der Gesichtszüge *per se* ein Modethema darstellen, wäre zu erwarten, daß auch eine gesteigerte Sensibilität für ihre bildliche Darstellung zu beobachten wäre. Es wäre ebenfalls zu erwarten, daß auch die zeitgenössischen Erwartungen steigen müßten., und die Porträts aufgrund dieser Sehschulung „besser“, bzw. künstlerisch anspruchsvoller, werden müßten. Für die Porträts Josephs II. trifft dies jedoch nicht zu.

Die künstlerische Qualität vieler der erhaltenen Porträts Josephs II. ist ernüchternd. Oft sind die Porträts nur durch stereotype Chiffren der Gesichtsbildung und aufgrund der speziellen Kopfansicht als Darstellungen Josephs II. zu erkennen<sup>891</sup>. Es stellt sich daher die Frage, warum so viele qualitativ minderwertige Kaiserporträts existieren und warum die Diskrepanz zwischen Anspruch des Sujets, nämlich des Kaiserbildnisses, und seiner bescheidenen künstlerischen Qualität offenbar nicht als problematisch empfunden wurde. Es soll daher diskutiert werden, inwiefern die geringe künstlerische Qualität der Porträts Josephs II. mit der generellen Beziehung des *imperialen* Porträts zum *sakralen* Porträt zusammenhängt<sup>892</sup>. Möglicherweise bezog das Porträt Josephs II., das sich von den barocken Repräsentationschiffren befreit hatten, gerade über die Parallele zur starren und wiederkehrenden Form der Ikone sein Verehrungspotential<sup>893</sup>.

---

<sup>890</sup> STEINBRUCKER 1915, S. 165.

<sup>891</sup> Beispiele für Porträts minderwertiger Qualität sind – neben der Vielzahl im Kunsthandel auftretenden Porträts: Kat. Nr. 176 und Kat. Nr. 180.

<sup>892</sup> Auf diese Beziehung zwischen imperialem und sakralem Porträt wiesen bereits KOCH 1939, S. 85 und GRABAR 1936, und GRABAR 1979, S. 59 ff. hin. – Auch M. Jenkins hatte in ihrer im 16. Jahrhundert beginnenden Untersuchung die Verschmelzung von religiösem und königlichem Porträt konstatiert (JENKINS 1947, S. 26ff.). Der Hinweis, daß das Herrscherbildnis „meist mit kultischer Bedeutung verbunden“ sei, findet sich ebenfalls bei DECKERT 1929, S. 265ff.

<sup>893</sup> Das Kaiserbild wurde in seinem Gebrauch (im 17. Jahrhundert) bereits mit einer „Ikone“ verglichen (STOICHITA 2001, S. 219).

Für eine Vielzahl der künstlerisch minderwertigen Porträts sind keine Quellen zu ihrer ursprünglichen Aufhängung erhalten, da sie von vornherein nicht jene Beachtung gefunden haben, die für eine kunsthistorische Dokumentation notwendig gewesen wäre. Es ist daher einem günstigen Zufall zuzuschreiben, daß die Provenienz eines solchen Porträts annähernd zu rekonstruieren ist. Es handelt sich um das Porträt Josephs II., das sich im Bezirksheimatmuseum in Český Krumlov (Krumau) befindet und vorher zum Bestand des heute aufgelösten Museums in Kaplice (Kaplitz) gehörte (Kat. Nr. 174)<sup>894</sup>. Die Qualität des Porträts ist so dürftig, daß kaum zu erkennen ist, auf welche Porträtversion es zurückgeht. Nur die Haltung des Kopfes sowie die zweigeteilte Seitenlocke deuten an, daß es auf eine Vorlage von Hickel zurückzuführen ist. Das Bildnis zeigt Joseph II. in Uniform und Hut neben einem Tisch stehend, auf dem sich die Reichsinsignien befinden. Er weist auf ein Schriftstück, auf dem „Bestätigung der Normal Schule“ zu lesen ist. Dieser Hinweis deutet auf seinen Entstehungskontext hin, da Joseph II. auf einer Reise von Prag nach Linz im Jahr 1786 die Normal-Schule in Kaplitz besuchte und ihre Rechtmäßigkeit bestätigte<sup>895</sup>. Diese Schule, die von dem Pädagogen Ferdinand Kindermann in den 1770er Jahren gegründet und ausgebaut worden war, hatte den Charakter einer Musterschule. Die Tatsache, daß Joseph II. auf diesem Porträt mit einem schriftlichen Hinweis auf die Schulbestätigung abgebildet wurde, läßt vermuten, daß das Porträt bei diesem Anlaß entstanden ist und für einen Zweck bestimmt war, der mit der Schule in Verbindung steht. Vermutlich sogar hat es in der Schule seinen Platz gefunden<sup>896</sup>. Eine derartige Aufhängung hätte öffentlichen Charakter gehabt und so mag es auf den ersten Blick erstaunen, daß dennoch kein Wert auf eine bessere Qualität des Porträts gelegt wurde.

Diese scheinbare Diskrepanz ist offenbar damit zu erklären, daß das Kaiserporträt in seiner grundlegenden Funktion anderen Bewertungskriterien unterliegt als dies von anderen Porträtsujets bekannt ist. Um den Rezeptionsmechanismus zu erklären, der sich bei dem Kaiserporträt vollzieht, sei hier die Parallele zur *christlichen Ikone* aufgezeigt, die sich aufgrund verwandter Mechanismen in der Herstellung und Nutzung anbietet<sup>897</sup>:

---

<sup>894</sup> Das Porträt wurde in der Ausstellung AK JOSEPH II. 1980 gezeigt (Kat. Nr. 1137b).

<sup>895</sup> Es sind weitere Besuche von Schulen in Berichten von Zeitzeugen dokumentiert. So hat Joseph II. im Jahr 1786 die Normalschule in Lemberg besucht und ihr bei diesem Besuch ein Geldgeschenk von 1000 Dukaten (entspricht 4000 Gulden!) übergeben (Vgl. GEISLER 1783-91, Bd. 11, S. 135).

<sup>896</sup> Über den Grundriß und die Ausstattung der Schule sind mir keine Quellen bekannt. Andere Schuleinrichtungen, wie z.B. die „Universitäts Schule“ von Olmütz, besaßen durchaus Räumlichkeiten, in denen Porträts hängen konnten (*Grundriß der Universität von Olmütz im ÖStA, Wien*). Vgl. Eva Kowalska zur dürftigen Ausstattung von Schulen in der Slowakei zur Zeit Josephs II. (KOWALSKA 1996, S. 123).

<sup>897</sup> Diese hier folgenden Beobachtungen seien nicht als Charakteristikum für die Porträts Josephs II. mißverstanden. Vielmehr betreffen sie das Genre des Kaiserbildes generell. Für die jüngste *theologische* Darstellung der Beziehung zwischen Kaiserbild und Ikone verweise ich auf UPHUS 2004, besonders S. 297 – 302, der zur Klärung des Ikonenverständnisses im 8. Jahrhundert

Die Parallelen zwischen dem Kaiserporträt und dem sakralen Bildnis sind durch zwei Bezugspunkte, das „historische Verständnis des Monarchen“ und den „Stellvertretungscharakter“ seines Bildnisses, gegeben<sup>898</sup>. Das „historische Verständnis“ des Herrscheramtes beruht auf der Einsetzung des Monarchen aus Gottes Gnaden. Auf diese Weise ist der Monarch, dem dieses Amt übertragen wurde und der es repräsentiert, gleichzeitig Teil der göttlichen Vorsehung. Demnach trägt auch das Abbild des Monarchen – indirekt – eine sakrale Bedeutung. Der „Stellvertretungscharakter“ des Herrscherbildnisses weist sogar direkte Parallelen zur christlichen Bildvorstellung auf. Im Gegensatz zu anderen Bildnissen ist es nicht nur Abbild, sondern „enthält“ die Präsenz des Dargestellten<sup>899</sup>: „analog den christlichen Kultbildern der vorikonoklastischen Zeit, wo die Ikone Christus war, *wie die Oblate Christus ist*“<sup>900</sup>. Hierbei ist von besonderer Bedeutung, daß in frühchristlicher Zeit die christliche Bildvorstellung durch die bereits bestehende Praxis des (römischen) Kaiserbildes erklärt wurde. So verwies der Theologe Athanasios der Große (295 – 373 n. Chr.) darauf, daß auch der Kaiser und sein Bildnis „etwas Eines“ sei, da die Idee (*eidōs*) und Gestalt (*morphe*) des Kaisers im Bildnis präsent seien, und begründete damit im Analogieschluß die Bedeutung der Ikone Christi<sup>901</sup>. Ein entscheidender weiterer Bezug ist die Verwendung bzw. der Verehrungsbrauch des Bildnisses<sup>902</sup>. So erwähnen die Dokumente des Konzils von Nizäa, daß vor Ikonen Weihrauch und Lichter aufgestellt werden durften, wie auch den Kaiserbildnissen mit Kerzen und Weihrauch gehuldigt werde<sup>903</sup>. Auch für das Kaiserbildnis in der frühen Neuzeit ist die Praxis, mit der es die gleiche Verehrung wie die Person des Kaisers genoß,

---

Mechanismen des Kaiserbildes heranzieht. Von *kunsthistorischer* Seite aus hat jüngst Daniel Spanke diese Verbindung dargestellt (SPANKE 2004, S. 51ff.).

<sup>898</sup> SCHOCH 1975, S. 13f. mit Verweis auf DECKERT 1929, S. 281.

<sup>899</sup> Zur stellvertretenden Funktion vgl. auch: REINLE 1984, S. 66ff. und SPANKE 2004, S. 132.

<sup>900</sup> SCHOCH 1975, S. 13 mit Verweis (kursiv gesetzte Passage) auf BAUCH 1967, S. 9.

<sup>901</sup> Vgl. BAUCH 1967, S. 9: „Wie das Kaiserbild als der Kaiser bezeichnet werden kann, (nach Athanasios sind Kaiser und Bild ἕντι – etwas Eines), so ist das Christusbild in seiner Bedeutung Christus.“ – Vgl. auch das Textzitat von Athanasios: „Daß, wer den Sohn gesehen hat, den Vater gesehen hat, ... wird man am Bild des Kaisers leichter faßlich und verständlich finden können. Das Bild zeigt nämlich die Gestalt und die Züge des Kaisers, und im Kaiser zeigt sich die im Bilde dargestellte Gestalt. .... So ... könnte das Bild antworten: „Ich und der Kaiser sind Eins; denn ich bin in ihm, und er ist in mir, und was du in mir siehst, das siehst du in ihm, und was du in ihm gesehen hast, das siehst du in mir.“ Wer also das Bild verehrt, verehrt in ihm auch den Kaiser, denn es ist seine Gestalt und zeigt seine Züge.“ (auf dem II. Konzil von Nizäa zitierte Stellungnahme des Athanasios, zitiert nach: SCHÖNBORN 1984, S. 26).

<sup>902</sup> Vgl. UPHUS 2004, S. 300: „Das Motiv der Ehre, durch die Urbild und Abbild nach den Worten des Horos verbunden sind, weist auf den Spezialfall des *Kaiserbilds* als eigentliches Paradigma der Ikone hin.“

<sup>903</sup> Das erste Sitzungsprotokoll des zweiten Konzils von Nizäa zieht diesen Vergleich: „Wenn den bekränzten Bildern und Ikonen der Kaiser, die in die Städte und Länder geschickt werden, die Bevölkerung entgegeneilt mit Kerzen und Weihrauch, nicht um die mit Wachsfarben bemalte Tafel zu ehren, sondern den Kaiser ...(...)“ könne dies als Analogie zur Verehrung der christlichen Ikone dienen (zitiert nach REINLE 1984, S. 66). – Vgl. hierzu auch UPHUS 2004, S. 299 u. 300.

mehrfach belegt und besprochen worden<sup>904</sup>. Dies bedeutete den Kniefall bzw. das Entblößen des Kopfes vor dem Kaiserbildnis, wie ein eindrucksvoller Kupferstich verdeutlicht, der Figuren vor einem Porträt Josephs II. unter einem Baldachin zeigt (Kat. Nr. 262)<sup>905</sup>. Eine dritte Parallele zwischen sakralem und imperialem Bildnis ist in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts verankert, die die *Wirkung*, die Heiligenbilder auf den Betrachter haben, mit der Wirkung, die ein Herrscherbildnis ausübe, vergleicht<sup>906</sup>.

Diese hier skizzierten Bezüge zwischen sakralem und imperialem Bildnis führten dazu, daß in der kunsthistorischen Literatur die Ausstellung des sog. Fraga Porträts Philipps IV. von Spanien von Velazquez unter einem Baldachin in einer Kirche mit der Präsentation einer Ikone verglichen wurde<sup>907</sup>. Während diese Bezüge bisher *inhaltlich* verstanden wurden, sehe ich besonders im *formalen* Entstehungsprozeß, der der Ikone zugrunde liegt, eine Übereinstimmung, die Form und Qualität wie auch die Rezeption des kaiserlichen Bildnis bedingt: Die Ikone ist dadurch definiert, daß sie von einem Urbild (Christus) direkt kopiert worden ist<sup>908</sup>. Die christlichen Legenden hierzu (u.a. zum Schweiß Tuch der Veronika sowie dem Mandyllion König Abgars von Edessa) bemühen sich, eine lückenlose Provenienz des Abbildes Christi von ihm selbst zu belegen<sup>909</sup>. Die Bedeutung, die dem Prozeß des lückenlosen Kopierens zukommt, bedingt ein besonderes Selbstverständnis der Hersteller der Ikonen, die nicht „Maler“ sondern „Ikonenschreiber“ genannt werden, da sie keine Kunstwerke erfinden sondern eine bestehende „Nachricht“ lediglich kopieren<sup>910</sup>. Dieser Entstehungsprozeß verursacht eine besondere und für das westliche Verständnis geradezu

---

<sup>904</sup> Es sei hier nur darauf verwiesen, daß sich der Betrachter des Bildnisses so ehrerbietig verhalten solle, als trete er dem Souverän selbst gegenüber (vgl. hierzu WINKLER 1993, passim, mit Bezug auf die Zeremonialliteratur der Zeit und Zedler 1733; sowie BRÜCKNER 1966., S. 136 mit dem Bericht der Stellvertreterfunktion des Herrscherbildnisses bis ins späte 18. Jahrhundert. Für stellvertretende Handlungen am Porträt vgl. u. a. POLLEROS 1993, S. 396).

<sup>905</sup> Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 20.706 521/1. Der Stich ist mit der Zeile unterschrieben: „Si sa Couronne est grande et Son titre eminent. Son ame en est aussi le plus digne ornement.“

<sup>906</sup> Vgl. JENKINS 1947, S. 4 – 7.

<sup>907</sup> STOICHITA 2001, S. 219: „Das Fraga Porträt (Philipps IV. von Velázquez, Anm. d. A.), das man in einer Kirche quasi als große Ikone ausstellte, ist ein außergewöhnliches Beweisstück für die Funktion des kaiserlichen Bildnisses am spanischen Hof“. – Stoichita stellte für den Kontext des Spanischen Hofes im 17. Jahrhundert fest, daß sich das imperiale und das sakrale Bildnis wieder annäherten: „Das imperiale und das sakrale Bildnis, die eine gemeinsame Wurzel in der Antike hatten, tendieren damals in Spanien wieder zur Annäherung aneinander“ (S. 218).

<sup>908</sup> Das Konzil von Nizäa im Jahr 787 definierte die Ikone wie folgt: „... die Ikone (des Herrn) ist, so wissen wir, nichts anderes als ein Abbild, welches das Porträt seines Urbildes zeigt. Daher hat sie auch dessen Namen, hat allein in dieser Hinsicht etwas mit ihm gemein und ist deswegen ehrwürdig und heilig.“ (*Refutatio des Konzils von Nizäa, VI 344B4-8*, zitiert nach UPHUS 2004, S. 298).

<sup>909</sup> Zu den Legenden der Christusikone vgl. WOLF/TRASKA 1999, S. 124, sowie ausführlicher SPANKE 2004, S. 48ff.

<sup>910</sup> Vgl. BROCKHAUS, Bd. 10 (1996, 20. Ausgabe), S. 412. Auf die Bedeutung des Kopiervorgangs verweist auch SPANKE 2004, S. 56.

*unkünstlerische* Qualität der Ikone, da ihr eine gewisse Statik zueigen ist und sie keinem direkt wahrnehmbaren Stilwandel unterzogen ist<sup>911</sup>. Die hier angesprochene Eigenart der Ikone, die sich aus dem Prozeß des Kopierens und nicht aus einem künstlerischen Schöpfungsgedanken heraus definiert, ist ebenfalls bei jener Kategorie des Kaiserbildnisses zu beobachten, deren mangelnde künstlerische Qualität oben beschrieben worden ist.

Für den ideellen Wert eines Kaiserporträts war nicht so sehr entscheidend, welche künstlerische Qualität das Bildnis besaß, sondern vielmehr die *Wiedererkennbarkeit* des Herrschers. Diese Wiedererkennbarkeit des Herrschers hing von verschiedenen Kriterien, vor allem aber der Ähnlichkeit mit rezipierbaren Porträtvorbildern ab. Solange der Kaiser (außer seinen Insignien) aufgrund der dargestellten Haltung, die von seinen Bildnissen bekannt war, oder durch die spezielle Ansicht zu erkennen war, verfügte das Porträt bereits über den *inneren* Wert des Kaiserporträts und genügte daher seiner Funktion und Bestimmung. Mit diesem Mechanismus ist zudem zu erklären, warum die – in Kapitel III erarbeitete – häufigste Kopfwendung nach halb links so strikt eingehalten wurde: Sie gehörte zu einem Chiffre der Porträts Josephs II. und durch ihre durchgehende Verwendung blieb die Idee des *kopierten* bekannten Vorbildes präsent. In diesem Zusammenhang erhält auch die Beischrift „*nach einem in Wien gemalten Original*“ auf einem Stich von Joseph Zimmermann eine besondere Bedeutung<sup>912</sup>. Hier beruft sich der Künstler auf die durch den Kopierprozeß gewährleistete Werterhaltung des Porträts. Bei beiden Beispielen, der Ikone wie dem Herrscherbildnis, spielt demnach nicht die künstlerische Qualität die entscheidende Rolle für die Verehrungswürdigkeit sondern der immanente Wert der Darstellung. Aufgrund dieses Rezeptionsmechanismus kann es zu einer – nach künstlerischen Kriterien bewerteten – geringen Qualität kommen. Paradoxerweise erinnert gerade die schlechte künstlerische Qualität an den Überhöhungsmechanismus, da sie die Bindung an ein sakrales Urbild impliziert.

Die hier beobachtete mangelhafte künstlerische Qualität ist nicht nur dem Medium der Gemäldeporträts Josephs II. eigen, sondern ebenfalls in der Druckgraphik festzustellen, so daß deutlich wird, daß dieses Phänomen nicht an der handwerklichen Ungeschicklichkeit einzelner Künstler lag, sondern auch innerhalb der Massenproduktion geduldet wurde. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist eine Reihe von Kupferstichen, die nach der Porträtvorlage von

---

<sup>911</sup> Vgl. hierzu Daniel Spanke, der der Ikone ein anderes Bildkonzept bescheinigt, „als dem uns vertrauern „Kunstwerk““ (SPANKE 1996, S. 273). – Vgl. hierzu auch das im Internet publizierte Skript von HENDLER, S. 31: „Gleichzeitig befremdet den westlichen Betrachter die Starrheit, die „Statik“ der Ikonenmalerei, die im Gegensatz zur „Dynamik“ der westlichen Malerei keinen Stilwandel zuläßt. (...)“

<sup>912</sup> Vgl. Kat. Nr. 202. Die gesamte Beischrift lautet: «Par Joseph Zimmermann Grav. De S.A.S.E. des Etats Provine / de Baviere Gravé selon l'Original peint à Vienne».

Friedrich Heinrich Füger entstanden. Während das Porträt von J. Blaschke (Kat. Nr. 160) die Vorlage von Füger mit zarten Modellierungen wiedergibt, sind in dem 1788 bei der Kunsthandlung Artaria erschienenen Stich von Jacob Adam (Kat. Nr. 162) bereits auffällig harsche Gesichtszüge zu erkennen, die von einer schlecht balancierten Schattenbildung herrühren. Geradezu entstellend ist schließlich der Stich eines unbekanntes Stechers (Kat. Nr. 163), dem die Wiedergabe der Nase Josephs II. vollends mißglückt. Alle Porträts tragen jedoch den Titel des Kaisers als Identifikationshinweis und wurden offenbar als Kaiserbildnisse akzeptiert.

Das Qualitätsgefälle zwischen dem Original des Kaiserbildnisses auf der einen und der schwächsten Kopie auf der anderen Seite eröffnet einen weiteren Fragenkomplex: Es stellt sich die Frage, inwiefern es unter Joseph II. eine Diskussion über die „Qualitätssicherung“ des Kaiserporträts gegeben hat und ob z.B. Porträts zurückgewiesen wurden, weil ihre Qualität beanstandet worden war. Für den Bereich des Münzbildnisses ist bekannt, daß hier sogenannte Richtmünzen in Wien geprägt wurden, die als Vorlage an die anderen Münzstätten verschickt wurden. Auf diese Weise erfolgte eine gewisse Qualitätssicherung des Münzbildnisses<sup>913</sup>. Hinsichtlich der malerischen Porträts Josephs II. scheint die Qualität jedoch nur im *positiven* Falle, wenn ein Porträt besonders ähnlich oder besonders gut ausgefallen war, erwähnt wurde. Ein Sinngedicht, in dem ein Autor namens D. Flitsch die mangelnde Qualität eines Porträts Josephs II. von Bergmann kommentiert, bietet ein markantes Beispiel für die hier vorgestellten Überlegungen, da es die Komplexität von Herrscherbildnis, künstlerischer Qualität und Überhöhungsmechanismen verdeutlicht<sup>914</sup>:

„An den Mahler\*<sup>915</sup> und die Geschichte.

Du, Mahler, mahlst den Kayser / Die Stirne, das Gesicht,  
Den Kopf, die Lorbeer-Reiser, Den Joseph mahlst du nicht,

Sein Bildniß drückt sich bessr In unsern Herzen ab,  
Die Aenlichkeit ist grösser; / Als, die dein Pinsel gab.

Geschichte! weil du weiser, Als Bergmanns Pinsel bist:  
So mahle du den Kayser, So, wie Er selber ist:

Ein göttliches Exempel, Im grossen Helden-Saal /  
Und in der Tugend-Tempel, Selbst ist das Original.“

---

<sup>913</sup> Vgl. Jungwirth, in: AK JOSEPH II. 1980, S. 69.

<sup>914</sup> FLITSCH 1773, S. 13-16.

<sup>915</sup> \*(Die dortige Anmerkung dazu lautet): „Bergmann, ein glücklicher Conrefait-Mahler (sic!), allhier, hatte die Gnade, daß ihm der Kayser, schreibend, saß.“

Bedeutsam ist, daß die mangelnde künstlerische Qualität, die Flitsch anmahnt, nicht auf die Komponente der *imperialen* Darstellung, sondern lediglich auf die *Person* Josephs II. bezogen wird, da das Porträt nicht die *Seele* Josephs II. einfange. Hierin wird erstens deutlich, daß die Zweiteilung des Monarchen in Person und Amt, die „zwei Körper des Königs“, noch präsent war<sup>916</sup>. Zweitens zeigt dies, daß für die Darstellung des *Kaisers* die starre und unkünstlerische Form ausreichend war (da sie hier nicht bemängelt wurde). Demnach war der Autor gewohnt, die Komponente des *Kaisers* im Bildnis mit anderen Mitteln als den künstlerischen Bewertungskriterien zu lesen. Das Bildnis des Kaisers war die Summe von Chiffren, die nicht durch die äußere – künstlerische – Form, sondern – wie bei der Ikone – durch den inneren Wert bestimmt waren. Paradoxe Weise diente damit gerade die schlechte künstlerische Qualität als rhetorisches Mittel, den Kaiser als gesamte Person zu verherrlichen. Der Mechanismus funktionierte, indem die starre Form daran erinnerte, daß sich der Kaiser jenseits der äußerlich darstellbaren Form legitimierte und bewährte und erst durch die vierte Dimension der Zeit, die Geschichte, ausreichend gewürdigt werden könne.

Diese hier vorgestellten Mechanismen, die die barocken Formen der Repräsentation ablösen, funktionieren daher auf einer anderen als der rein bildlichen Ebene. Die anekdotischen Darstellungen Josephs II. rekrutieren ihr Verehrungspotential aus dem bürgerlichen und christlichen Tugendkanon. Die reduzierten Bildnisse in Form von Profil- und Silhouettendarstellungen sind über ein externes System von Charakterzeichen zu dechiffrieren und beinhalten dadurch Mittel, den Kaiser zu genialisieren. Die starre und wiederkehrende Form, die sich in der einheitlichen Porträtansicht Josephs II. manifestiert, schafft die Assoziation des sakralen Bildnisses, bei dem die inneliegende Bedeutung und nicht die äußere Form ausschlaggebend für die Verehrung ist.

---

<sup>916</sup> KANTOROWICZ 1957, passim.

## VIII. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat die Porträts Josephs II. untersucht und hierbei einen Bogen geschlagen, der die Produktionsbedingungen des Kaiserporträts, seine Verwendungs- und Verbreitungsmodalitäten, sowie seine ikonographischen Veränderungen beleuchtet hat.

Hierbei konnten folgende Ergebnisse erzielt werden: Josephs II., der mit seinen durch die Gedanken der Aufklärung geprägten Reformen einschneidende Veränderungen des politischen und gesellschaftlichen Systems der Monarchie anstieß, war Teil einer alten habsburgischen Tradition des Bildnisgebrauchs. Durch sein Amt im Licht der Öffentlichkeit stehend, wurde sein Äußeres nicht nur sezierend beschrieben sondern auch fortlaufend bildlich dargestellt. Da die Porträttheorie der Aufklärung kurz vor seinem Amtsantritt und während seiner Regierung formuliert wurde, vertrat er die erste Generation an Regenten, die sich den Erwartungen der aufgeklärten Theorie stellen mußte.

Die zahlreichen Darstellungen seiner Person vollziehen eine stilistische Entwicklung, die von dem Bildnis im barocken Gestus (des Martin van Meytens) zu einer fortschrittlichen Darstellung, die den Kaiser in reduzierten und straffen Formen als einen aufgeklärten Denker (von Heinrich Füger) wiedergibt, führte. Innerhalb der Porträtversionen entwickelt sich aus einer anfänglichen Patt-Situation von zwei widerstreitenden Ansichten eine durch Batoni und Hickel verbreitete Porträt Darstellung nach halb links, die ab 1775 nahezu als kanonische Chiffre des Kaiserporträts Josephs II. zu bezeichnen ist.

Im Gegensatz zu der beträchtlichen Menge an Bildmaterial existieren nur wenige Quellen, die die Produktion des Kaiserbildnisses bei Hofe dokumentieren. Das Ausbleiben jeglicher schriftlichen Anweisungen Josephs II. zu seiner Darstellung deutet darauf hin, daß er keine strikten Anweisungen hierzu gemacht hat. Das Fehlen einer Hofstelle, die sich mit der Darstellung des Kaisers beschäftigt hätte, zeigt an, daß der Hofbetrieb nicht darauf ausgerichtet war, Fragen zur Porträtproduktion des Kaisers angemessen und effizient zu begleiten. Aus diesem Grunde schließen wir, daß es keine dezidiert gesteuerte und weitreichend strategische Porträtspolitik Josephs II. gegeben hat. Unter Maria Theresia war eine amtliche Struktur nicht notwendig gewesen, da sie aufgrund ihres persönlichen Interesses an Porträts die Auftragsvergabe eigens betreute. Joseph II. scheint sich während der Zeit seiner Mitregentschaft auf die Führung der Mutter verlassen zu haben, so daß er sich in dieser Zeit nicht um Porträtaufträge kümmerte und Maria Theresia weiterhin als Auftraggeberin, wie z.B. beim Doppelporträt von Batoni (1769), auftrat. Während für die „normale“ Porträtproduktion eine gezielte Einflußnahme ausblieb, konnte in diesem einzelnen Fall die Entstehung des Kaiserbildnisses mit Engagement verfolgt und

gefördert werden. Das von der Öffentlichkeit in Rom gezeigte Interesse am entstehenden Bildnis des Kaisers wurde durch den Wiener Hof dahingehend aufgenommen, daß das Bildnis auf dem Transport und bei seiner Ankunft in Wien öffentlich ausgestellt und Batoni besonders geehrt wurde. Daher kann man in diesem besonderen Fall von einer Porträtpolitik des Hofes sprechen, jedoch ist es nur eine „Porträtpolitik bei Gelegenheit“, die jeglicher breit angelegten Planung entbehrte. Als Maria Theresia 1780 starb, führte dies zu einem drastischen Einbruch der Produktion des Kaiserporträts, der sowohl an der Zahl der Werke als auch ihrer Qualität abzulesen ist.

Hinsichtlich der Verwendung des Kaiserbildnisses konnte gezeigt werden, daß die eigenen habsburgischen Residenzen relativ sparsam und nur zögerlich mit den Porträts Josephs II. ausgestattet wurden. Dies lag zum einen an der Konstellation, daß Joseph II. zwar in frühen Jahren seinem Vater als Kaiser nachfolgte, aber Maria Theresia weiterhin als Vorstand des Familie betrachtet wurde und sie das ehrenvolle und bildliche Andenken an ihren Ehemann nicht aufgeben wollte. Zum anderen ist hierin die sparsame und der Eitelkeit abholde Einstellung Josephs II. selbst abzulesen, der keine umfassende Ausstaffierung mit seinem Porträt betrieb.

Da nur eine geringe Anzahl der Porträts Josephs II. aus seiner Privatkasse bezahlt wurden, hatte dies zur Folge, daß Institutionen und Privatpersonen sich selbst um die Beschaffung und Finanzierung des kaiserlichen Bildnisses kümmern mußten. Auf diese Weise kam es zu einer autarken, nicht durch die Vorstellungen des Hofes geprägten Produktion des Kaiserbildnisses durch die administrativen Einrichtungen. Hinter der freien Handhabe im Umgang mit dem kaiserlichen Bildnis lag zum einen erneut die Sparsamkeit Josephs II., da er auf diese Weise kostenaufwendige Ausstaffierungen umgehen konnte. Gleichzeitig aber ist hierin auch seine von Uneitelkeit geprägte Wesenart zu erkennen, durch die er sein äußeres Bild als nebensächlich wahrnehmen mußte. In der Uneitelkeit, mit der Joseph II. die Darstellung seiner Person „dem Markt“ bzw. der Bewertung seiner Untertanen überließ, lag wiederum seine Größe, da er sich auf die Wirkung seiner Regierung und seiner Person verlassen konnte.

Für die Verbreitung seines Bildnisses konnte sich Joseph II. auf einen Mechanismus verlassen, der ebenfalls seiner Kasse zugute kam. Indem Joseph II. ausgiebig reiste und es sich zur Angewohnheit machte, sich auf diesen Reisen unter das Volk zu mischen, schuf er das Interesse an seiner Person und an seinem Äußeren selbst in jenen Landstrichen, die nicht zu seinem Herrschaftsterrain gehörten. So sind z.B. in Frankreich just zu der Zeit seiner Reise dorthin besonders viele druckgraphische Porträts von ihm entstanden, die offenbar von der Sympathie zeugen, die er dort erregte und die für die Verbreitung seines Antlitzes sorgte. Dieser Verbreitungsmechanismus ist als Sonderweg Josephs II.

zu bezeichnen, da er weder von Maria Theresia, die kaum gereist war, noch von regierenden Zeitgenossen in diesem Stile genutzt wurde.

Während Joseph II. in seiner Lebens- und Regierungspraxis die volkstümliche Nähe zu seinen Untertanen suchte, ist diese Tendenz auch innerhalb seiner Porträts festzustellen, die sich *peu à peu* der Zeichen der distanzierenden barocken Repräsentation entledigten. Auf formaler Ebene fand eine Zunahme der Brustporträts im Gegensatz zu den ganzfigurigen Repräsentationsporträts (mit Insignien) und Reiterporträts statt. Hierdurch wurde der Betrachter auf eine geradezu intime Nähe zum dargestellten Kaiser vorgelassen, welcher sich nicht durch Herrschaftszeichen oder eine unterschiedliche Augenhöhe vom Betrachter entfernte. Auf inhaltlicher Ebene finden wir die Zunahme von Attributen des „arbeitenden“ Kaisers, die an die Stelle von Herrschaftsinsignien treten und hierdurch die Legitimation seiner Herrschaft im Sinne der Aufklärung und eines bürgerlichen Tugendkanons neu definieren. Im Gegensatz zu Friedrich II., dessen Porträts auf die Arbeit des Regenten beim Truppeneinsatz verweisen, stellen seine Porträts den arbeitenden Kaisers am Schreibtisch oder mit Schreibutensilien dar. In dieser Hinsicht läuten die Porträts Josephs II. die Tradition des am Schreibtisch arbeitenden Landesvaters ein, die die Ikonographie der habsburgischen Kaiser bis zum Ende der Monarchie prägen sollte.

Die Abkehr von barocken Bildnisformen, die hier herausgearbeitet werden konnte, mußte zu einem formalen Vakuum in den Porträts Josephs II. führen. Der kulturelle Kontext seiner Bildnisse stellte jedoch Mechanismen bereit, mittels derer auch das formal reduzierte Kaiserbildnis seinen inhaltlichen Wert behielt und sogar eine überhöhende Genialisierung des Kaisers stattfinden konnte:

Erstens fand auf dem Gebiet des szenischen Porträts eine Verherrlichung des Kaisers durch die Schilderung seiner mitmenschlichen Taten statt, die dem bürgerlichen und christlichen Tugendkanon entsprachen. Diese Darstellungen arbeiteten nicht mehr mit dem klassischen Wissen der Allegorie sondern mit realen Darstellungen aus dem Leben des Kaisers und stellten dadurch die Voraussetzung für eine breite bürgerliche Verehrung des Kaisers. Im Gegensatz zu Friedrich II., für den ähnliche anekdotische Darstellungen erst auf Betreiben seines Neffen und Nachfolgers entstanden, setzten die anekdotischen Darstellungen bei Joseph II. vermutlich noch zu seinen Lebzeiten ein, da sie auf eine bereits seit den 1770er Jahren bestehende Anekdotenliteratur zurückgreifen konnten. In dieser Komponente des bürgerlich-christlichen Tugendkodexes stellen die Porträts Josephs II. eine wichtige und bisher noch nicht gewürdigte Vorreiterrolle für die Herrscherbildnisse des 19. Jahrhunderts dar.

Es konnte zweitens herausgearbeitet werden, daß die Physiognomik, die sich während der Regierungszeit Josephs II. als Lesart von Gesichtszügen etablierte, für die bildliche Verehrung Josephs II. genutzt wurde. Indem die Physiognomie Josephs II. mit den Vorstellungen eines optimalen Profils eines Herrschers weitgehend übereinstimmte, erhielt sogar seine auf eine Umrißlinie

reduzierte Darstellung positives Aussagepotential, das eine frühere attributive Ikonographie ersetzen konnte.

Drittens erhielt auch die schlichte und kanonisch wiederkehrende Ansicht (im Brustbild nach halb links gewandt), die von nahezu allen Malern übernommen wurde, eine besondere Würdeformel, da ihre kopierte Monotonie vom Wahrnehmungsmechanismus des sakralen Bildnisses, im besonderen der Ikone, bekannt war. Es konnte gezeigt werden, daß die Komponente des *Kaisers* im Bildnis mit anderen Mitteln als den künstlerischen Bewertungskriterien gelesen wurde. Das Bildnis des Kaisers war die Summe von Chiffren, die nicht durch die äußere künstlerische Form, sondern wie bei der Ikone durch den inneren Wert bestimmt waren.

Diese hier vorgestellten Mechanismen, die die barocken Formen der Repräsentation ablösten, funktionieren auf einer anderen als der rein bildlichen Ebene. Sie rekrutieren vielmehr ein externes Wissen aus Wissenschaft und Religion und stellen damit einen bisher noch nicht gekannten Wahrnehmungsmodus dar. Diese genannten Veränderungen der Ikonographie Josephs II. sind jedoch nicht mit einer aktiven und steuernden Einflußnahme Josephs II., sondern erstens mit seiner vorgelebten und volknahen Regierungspraxis und zweitens seiner liberalen Haltung zu begründen, die es zuließ, daß das Bildnis des Kaiser von den Moden der Zeit geprägt wurde.

Eine künstlerische Qualitätssicherung des kaiserlichen Porträts im modernen Sinne war offenbar aus dem Grunde noch nicht notwendig, da der traditionelle Kult um das Kaiserporträt, der seinen inhaltlichen Wert unanfechtbar machte, bei Joseph II. noch lebendig war. Offenbar stand Joseph II. noch so stark in der bildlichen Tradition seines Amtes und seiner Familie, daß er nicht aktiv lenkend in die Gestaltung seines Bildnisses eingreifen mußte.

Abschließend ist zu sagen, daß sich gerade in der liberalen Handhabe der Gestaltung seiner Bildnisse und der Toleranz künstlerischer Mängel die geistige Freiheit Josephs II. manifestiert. Im Gegensatz hierzu mußte z.B. Napoleon, der auf keine eigene familiäre Porträttradition zurückgreifen konnte, die Gestaltung seines Porträts weit stärker lenken<sup>917</sup>. Interessanterweise ist diese Beobachtung auch für Franz I. von Österreich zu machen, der in gewisser Weise nach der Abdankung als Römisch-deutscher Kaiser und der Krönung zum österreichischen Kaiser eine neue Bildtradition schaffen mußte. Die zentralistisch anmutende Lenkung seines Kaiserbildnisses ist darin zu erkennen, daß er eigens das Druckprivileg für sein Kaiserbild vergab, um Raubdrucke minderer Qualität vorzubeugen<sup>918</sup>. Dieser ängstliche Zug ist erst durch die von der französischen

---

<sup>917</sup> Zur Lenkung durch Napoleon, der im Jahr 500 Porträtbüsten in den von seiner Schwester geleiteten Marmorwerkstätten von Carrara von sich anfertigen ließ, vgl. TELESKO 1998, S. 18.

<sup>918</sup> Vgl. das erhaltene Druckprivileg über das Porträt Franz I. von Friedrich von Amerling für Artaria (Wien, WStLA, Artaria Archiv, Inv. Nr. N 218.729 vom 9. November 1832).

Revolution vermittelte Erfahrung des zerbrechlichen Herrschaftsanspruch zu erklären und war in dieser Form Joseph II. noch fremd.

Die Liberalität, die Joseph II. im Umgang mit seinem Bildnis offenbar gestattete, regt zu weiteren Überlegungen über die Verknüpfung von Porträtgebrauch und Regierungsgebrauch an. Es wäre zu überlegen, inwiefern der Umgang mit dem Regentenporträt generell als Indiz für den Liberalismus einer Regierung zu verstehen ist. Ein absolutistischer Herrscher verknüpfte die Idee seiner Herrschaft mit einer engen Vorgabe zu seinem Porträt. So hat Ludwig XIV. als prominentester Vertreter absolutistischer Monarchen selbst in großem Stile Porträts seiner Person in Auftrag gegeben und somit seiner Darstellung eine einheitliche Form gegeben. Auch Diktatoren moderner Zeiten haben jeweils streng darüber gewacht, welche ihrer Darstellungen von ihnen verbreitet wurden. Im Vergleich hierzu erscheint das Kaiserbildnis unter Joseph II. gerade mit seiner immensen Breite, die hinsichtlich der künstlerischen Qualität zugelassen war, als erstrebenswert freiheitlich, steht doch die Liberalität für den Geist Josephs II., der so überzeugt von der inhaltlichen Dringlichkeit seiner Regierung war, daß er keine Scheu hatte, sich auch ohne künstlerische Zensur darstellen zu lassen.

## IX.Literaturverzeichnis:

### 1) Literaturverzeichnis der zeitgenössischen Literatur

#### (Primärliteratur aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert)

- ABBÉ FELLER 1823      L'Abbé de Feller: *Itinéraire, ou Voyages de Mr. L'Abbé de Feller en diverses parties de l'Europe*, 2 Bde., Paris 1823.
- AICHENSTEIN 1782      Aichenstein, A. J.: *Schilderungen der Silhouettenfabrik in Wien*, 1782.
- ANEKDOTEN 1790      *Anekdoten und Charakterzüge aus dem Leben Josephs II*, Neuwied 1790.
- ANTHOLOGISCHE  
BESCHREIBUNGEN 1777      anonym: *Anthologische Beschreibungen der Reise des Grafen von Falkenstein nach Frankreich 1777*, 1777.
- BADEN 1797      Baden, Torkel (Hrg.): *Briefe über die Kunst, von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Leipzig 1797.
- BECATTINI 1797      Becattini, Francesco: *Vita pubblica e privata di Pietro Leopoldo d'Austriagrandauca di Toscana poi imperatore Leopoldo II.*, Siena 1797.
- BERZEVICZY 1897      Berzeviczy, Aladár v.: *Aus den Lehr- und Wanderjahren eines ungarischen Edelmannes im vorigen Jahrhunderte: Briefe von Gregor v. Berzeviczy*, Leipzig 1897.
- BIBLIOTHEK DER  
SCHÖNEN KÜNSTE 1769      Ebert, Johann Arnold (Hrg.): *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, IX 1. Teil 1769.
- BÖCKH 1823      Böckh, Franz Heinrich (Hrg.): *Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien und ihrer nächsten Umgebung. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, 2 Bde., Wien 1823.
- BRIEFE AUS WIEN 1784      Fiedel, Joh.: *Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an einen Freund in Berlin*, 2 Bde., Leipzig - Berlin 1784.
- COCHIN 1757      Cochin, Charles-Nicolas: *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, 1757, Bd. I.
- DE MERCY-ARGENTEAU  
1781      Comte de Mercy-Argenteau, *Voyage de S. M. I. Joseph II dans différents pays*, 1781.
- DEUTSCHE  
MONATSSCHRIFT 1790      Fischer, Rektor: Joseph der Zweyte, ein Versuch, in: *Deutsche Monatsschrift*, J. v. B., April 1790, S. 309-331.
- DIARIO ORDINARIO      Chracas, Antonio (Hrg.): *Diario Ordinario*, (Wochenzeitschrift) Rom.

- DIDEROT 1763 Diderot, Denis: *Salon de 1763*, in: BASSENGE 1968, Bd. I.
- DU COUDRAY 1777 Coudray, Alexandre-Jacques Ritter von: *Der erlauchte Reisende. Denkwürdige Nachrichten von dem Aufenthalte Seiner Majestät des Kaisers in Paris, Der Königin von Frankreich zugeeignet*, Augsburg 1777.
- DUVAL-PYRAU 1777 Abbé Duval- Pyrau: *Journal et anecdotes intéressantes du voyage de Monsieur le Comte de Falkenstein*, Paris 1777.
- EHRENBERG 1784 Ehrenberg, Franz (Hrg.): *Leipziger Taschenbuch für Frauenzimmer zum Nutzen und Vergnügen*, Leipzig 1784.
- FELLER 1823 L'Abbé de Feller: *Itinéraire, ou Voyages de Mr. L'Abbé de Feller en diverses parties de l'Europe*, Paris 1823, 1. Bd. von 2 Bdn., S. 209.
- FLITSCH 1773 Flitsch, D.: *Sinngedichte auf Joseph, den Zweyten, Römischen Kaiser, aus dessen Reise in Siebenbürgen*, verlegt bei Petrus Barth, Hermannstadt 1773.
- FÖRSTER 1831 Förster, Lebrecht Günther: *Porträt Josephs II. Gezeichnet von Leberecht Günther Förster*, mit seinem Brustbild, Ilmenau 1831.
- FUHRMANN 1770 Fuhrmann, Mathias (Hrg.): *Historische Beschreibung und kurz gefasste Nachricht von der Römisch Kaiserlichen und Königlichen Residenz-Stadt Wien und ihren Vorstädten*, (Teil 3) Wien 1770.
- GEIGER 1790 Geiger, Karl: *Reise eines Engelländers durch Mannheim, Baiern und Österreich nach Wien*, hrg. „von einem teutschen Freunde L. A. F. v. B.“, Amsterdam 1790.
- GEISLER 1781 Geisler, Anton F.: *Josephs des Zweiten, Kaisers der Deutschen unter dem Namen eines Grafen von Falkenstein in den Jahren 1780 und 1781 unternommene zweite und dritte Reise. In den Briefen an einen Freund nach England von A. F. Geisler, den Jüngern*, Halle 1781.
- GEISLER 1783-91 Geisler, Adam Friedrich: *Skizzen aus dem Charakter und Handlungen Josephs II. igt regierenden Kaisers der Deutschen. Als Beiträge zu einer einstigen vollständigen Lebens- und Regierungsgeschichte dieses Monarchen*. 15 Theile, Halle 1783-91.
- GEISLER 1790 Geisler, *Anekdoten und Charakterzüge aus dem Leben Josephs II., Kaisers der Deutschen*, Leipzig 1790.
- GIORNALE DELLE BELLE ARTI 1786 *Giornale delle Belle Arti e dell'Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia*, n. 33, 19. agosto 1786.

- HISTORISCHES  
TAGEBUCH 1785-1787 anonym: *Historisches, Topographisches, Biographisches monatliches TageBuch, der neuesten in- und ausländischen Begebenheiten und Anmerkungen*, mit Kupfern, Zittau 1785-1787.
- HÜBNER 1790 Hübner, Lorenz: *Lebensgeschichte Josephs II. Kaisers der Deutschen*, Salzburg 1790.
- JUNKER 1775 Junker, C. L.: *Grundsätze der Malerei*, Zürich 1775.
- JUNKER 1778 Junker, C. L.: *Betrachtungen über Mahlerey, Ton- und Bilderhauerkunst*, Basel 1778.
- KUETTNER 1801 Kuettner, Karl Gottlob: *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797, 1798, 1799*, 4 Bde., Leipzig 1801.
- KUNSTZEITUNG 1770 *Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg*, 1770.
- LAIRESSE 1730 Lairesse, Gerhard de: *Des Herrn Gerhard de Lairesse, Weltbelobten Kunst-Mahlers, Grosses Mahler-Buch, Theil 2*, Nürnberg 1730.
- LANGE 1808 Lange, Josef: *Biographie des Josef Lange, K. K. Hofschauspielers*, Wien 1808.
- LAVATER 1775 Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe*, 4 Bände, Leipzig/Winterthur 1775 (Faksimiledruck der deutschen Originalausgabe Frankfurt 1968-1969).
- LAVATER 1793 Lavater, Johann Caspar: *Handbibliothek für Freunde*, Bd. 5, 1793.
- LAVATER 1793<sup>2</sup> Lavater, Johann Caspar: *Reise nach Kopenhagen im Sommer 1793, aus dem Tagebuche*, Hamburg 1793.
- LAVATER 1793<sup>3</sup> Lavater, Johann Caspar: *Essai sur la physiognomie*, (=veränderte französische Ausgabe) 1793
- LEBENSBSCHREIBUNG  
1790 *Lebensbeschreibung Kaiser Josephs bis zu seinem Tod*, Frankfurt - Leipzig 1790.
- LEMAIRE 1781 Lemaire, Alexandre: *Le voyageur bienfaisant, ou anecdotes du voyage de Joseph II. dans les Pays-Bas, la Hollande, etc. en 1781, jusqu'à son retour à Vienne, le 14 août 1781*, Liège 1781.
- LESSING 1766 Lessing, J. G.: *Laokoon* (1766), in: *Sämtliche Schriften*, hrg. v. K. Lachmann, 3. Auflage, Stuttgart 1893.
- LÜNIG 1719 Lünig, Johann Christian: *Theatrum ceremoniale historico-politicum oder Historisch-und Politischer Schauplatz aller Ceremonien*, Bd. 1, Leipzig 1719.

- MAYER 1777 Mayer, Joh. Georg: *Monsieur le Comte de Falckenstein ou voyages de l'Empereur Joseph en Italie*, 1777.
- MEUSEL 1784 Meusel, J. G.: *Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Heft 21 (1784).
- MEUSEL 1785 Meusel, J. G.: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Heft 24 (1785).
- MEUSEL 1808 Meusel, Johann Georg: *Lexikon der lebenden Künstler*, 1808/09.
- OESTERREICH 1773 Oesterreich, M.: Beschreibung aller Gemälde ... so in den beyden Schlößern von Sanssouci enthalten sind, Berlin 1773.
- PERGER (O.J.) Perger, A. R. von: Das Herkommen verschiedener Gemälde im k. k. Belvedere (o.J.).
- PESCHECK 1790-1791 Pescheck, Chr. Aug.: *Anekdoten, Fürsten-und Volkslaunen als Beyträge zur Charakteristik Kaiser Josephs II, Frankreichs und unserer Zeiten überhaupt*, 2 Hefte in 1 Bd., 1790-1791.
- PEZZL 1787 Pezzl, Johann: *Skizze von Wien*, Wien - Leipzig, 1787.
- PEZZL 1803 Pezzl, Johann: *Charakteristik Kaiser Josephs II. eine historisch und biographische Skizze*, 3. Aufl. 1803 (1. und 2. Auflage: 1790).
- PILES 1760 Piles, Roger de: *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig 1760.
- PORTRAIT 1773 *Portrait de Joseph II: Attribué à un Ambassadeur à la Cour de Vienne, et tracé en 1773*, Wien 1773.
- POSTORIUS 1778 Postorius, August: *Unterhaltendes Schauspiel aus den neuesten Begebenheiten des Staates, der Kirche, der gelehrten Welt und des Naturreiches vorgestellt*, Erfurt, 1778.
- RAGGUAGLIO 1769 Chracas, Antonio (Hrg.), *Ragguaglio o sia Giornale della Venuta, e Permanenza in Roma della Sacra Reale Cesarea Maestà di Giuseppe II. Imperatore de' Romani &c. e di Sua Altezza Reale Pietro Leopoldo I. Archiduca d'Austria, e Gran Duca di Toscana. Avvenuta nel Mese di Marzo 1769*, Rom 1769.
- RASTRELLI 1792 Modesto RASTRELLI, *Memorie per servire alla vita di Leopoldo II. Imperatore de' Romani già Gran-Duca di Toscana*, Italien 1792.
- RAUTENSTRAUCH 1779 Rautenstrauch, Johann: *Biographie Marien Theresiens*, Wien 1779.
- REGIERUNG JOSEPHS II. 1791 anonym: *Die Regierung Kaiser Josephs II. Ein Lesebuch für Jedermann*, Leipzig 1791.

- REISE EINES  
BAYERN O.J. anonym: *Bemerkungen oder Briefe über Wien eines jungen Baiern auf einer Reise durch Deutschland an eine Dame von Stand*, Leipzig o.J..
- REISE NACH PARIS  
1777 anonym: *Joseph II auf seiner Reise nach Paris*, Naumburg 1777.
- REISE VON WIEN  
1787 anonym: *Reise von Wien über Prag, Dresden und durch einen Theil der Lausitz nach Berlin und Potsdam*, Leipzig 1787.
- REISEN 1784 anonym: *Reisen eines Curländers durch Schwaben. Ein Nachtrag zu den Briefen eines reisenden Franzosen*, 1784.
- RINCK 1712 Rinck, Eucharius Gottlieb: *Josephs des Sieghafften Röm. Kaysers Leben und Thaten*. Köln 1712.
- ROHR 1718 Rohr, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Staatsklugheit oder: Vorstellung, wie christliche und weise Regenten zur Beförderung ihrer eigenen und ihres Landes Glückseligkeit ihre Untertanen zu beherrschen pflegen*, Leipzig 1718.
- ROHR 1729 Rohr, Julius Bernard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*, Berlin 1729.
- SCHEYB 1774 Scheyb, Franz Christoph von (Orestrio): *Von den drey Künsten der Zeichnung*, 1774.
- SEYBOLD 1786 Seybold, David Christoph: *Joseph II. eine Skizze*, mit einem Kupferstich, Leipzig 1786.
- SONNENFELS 1767 Sonnenfels, Joseph von: *Der Mann ohne Vorurtheil*, (Wochenschrift), 3. Bd., Wien 1767.
- SONNENFELS 1768 Sonnenfels, Joseph von: *Vom Verdienste des Porträtmalers*, Wien 1768.
- STIEVE 1723 Stieve, Gottfried: *Europäisches Hof-Ceremoniel*, Leipzig 1723.
- SULZER 1792 Sulzer, J. G.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl., Leipzig 1792.
- VIEWEG 1789 Vieweg, Johann Gotthilf: *Anecdoten von Kaiser Joseph dem 2-ten*, Halberstadt 1789.
- WIENERISCHES  
DIARIUM *Wienerisches Diarium*, Wien 1703-1779.
- WOLKE 1783-1784 Wolke, Christian Heinrich: *Schattenrisse edler Teutschen: Aus dem Tagebuche eines physiognomischen Reisenden*, 2 Bde., Halle 1783-1784.

- WRAXALL 1779                      Wraxall, Nath. W.: *Memoires of the courts of Berlin, Dresden, Warsaw and Vienna in the years 1777-1779*, 2 Bde., London 1779.
- ZEDLER 1733                        Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Halle und Leipzig 1733, Reprint Graz 1961.
- ZUR LIPPE 1774                    Lippe, K. C. Graf zur: *Joseph II.*, mit 2 Vignetten, Leipzig 1774.

## 2) Sekundärliteratur

- ADAM 1997 Adam, Wolfgang (Hrg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden 1997 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28).
- AHRENS 1990 Ahrens, Kirsten-Brigitte: *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Eine typologische und ikonographische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*, Diss. Münster 1988 (1990).
- AK ALBERTINA 1969 200 Jahre Albertina. Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Kunstsammlung, Wien 1969.
- AK ALTE KLÖSTER 2003 *Alte Klöster - Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803*, hrg. v. Volker Himmelein, Bd. 1, Bad Schussenried 2003.
- AK BAROCK UND KLASSIK 1984 *Barock und Klassik*, Schallaburg 1984.
- AK BATONI LUCCA 1967 *Mostra di Pompeo Batoni*, hrg. v. Isa Belli Barsali, Lucca 1967.
- AK BERLIN 1966 *Höfische Bildnisse*, Schloß Charlottenburg, Berlin 1966.
- AK BILDER 1976 *Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, Münster 1976.
- AK BILDER VOM MENSCHEN 1980 *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*, Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980, Berlin 1980.
- AK BRATISLAVA 1985 *Prirastky a doteraz nevystavené diela starého európskeho umenia*, Slovenská národná Galéria Bratislava, 1985.
- AK BRATISLAVA 1991 *Portréty Márie Terézie a jej rodiny (Porträts von Maria Theresia und ihrer Familie)*, hrg. v. Danuta Ucníková, Bratislava 1991.
- AK BRÜSSEL 1987 *Le Trésor de la Toison d'Or*, Brüssel 1987.
- AK BUDAPEST 1993 *Baroque Art in Central Europe – „Crossroads“*, Budapest 1993.
- AK CATHERINE THE GREAT 1999 *Catherine the Great – Gustav III.*, Stockholm 1999.
- AK CHARLOTTENBURG 1966 *Höfische Bildnisse des Spätbarock*, Berlin 1966.
- AK FACE STOCKHOLM 2001 *Face to Face. Portraits from five Centuries*, Stockholm 2001.
- AK FREIHEIT 1989 *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit*, Nürnberg 1989.

- AK FRIEDRICH DER GROßE 1992 *Friedrich der Große – Sammler und Mäzen*, hrg. v. Joh. G. Prinz von Hohenzollern, München 1992.
- AK FRIEDRICH II. 1986 Börsch-Supan, Helmut (u.a.): *Friedrich der Große. Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen*, Berlin 1986.
- AK FRÜHE HABSBURGER 1979 *Zeit der frühen Habsburger*, Wien 1979.
- AK GESCHENKE 1988 *Kaiserliche Geschenke*, hrg. von E. B. Ottillinger u.a., Linz 1988.
- AK GOETHE 1993 *Goethe. Die Belagerung von Mainz*, Mainz 1993.
- AK HABSBURGER 2004 *Das Jahrhundert der Habsburger*, Prag 2004.
- AK HALBTURN 1983 *Maria Theresia als ungarische Königin*, Halbtorn 1983.
- AK HÖFISCHE BILDNISSE 1966 *Höfische Bildnisse*, Berlin 1966.
- AK IMPERIALER BAROCK 1997 *Maria Theresia und der imperiale Barock: Kaiserforum und Ananadamas*, hrg. v. Jacqueline Spitzer / Franziska Hladky, Schloßhof im Marchfeld 1997.
- AK JOSEPH II. 1980 Gutkas, Karl (Hrg.): *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II*, Stift Melk 1980.
- AK KAISERS TEURE KLEIDER 2000 *Des Kaisers teure Kleider. Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis 1918*, Georg Kugler und Monica Kurzel-Runtscheiner, Wien 2000.
- AK KAISERTUM 1996 *Kaisertum Österreich 1804 – 1848*, hrg. v. Gottfried Mraz u.a., Schallaburg 1996.
- AK KARL V. 2000 *Kaiser Karl V. (1500 - 1558) : Macht und Ohnmacht Europas*; hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 2000.
- AK KRIEG UND FRIEDEN 1998 *Krieg und Frieden in Europa*, hrg. v. Klaus Bußmann / Heinz Schilling, Münster - Osnabrück 1998.
- AK KÜNSTLER UND ROM 1972 *Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock bis zur Secession*, hrg. v. Jörg Garms (österreich. Kulturinstitut Rom), Rom 1972.
- AK LAMPI 2001 *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751 – 1830*, Trient 2001.
- AK LEBENSLUST 1999 *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724 - 1799) zwischen Barock und Aufklärung*, hrg. v. Alfred Wiczorek für das Reiss-Museum Mannheim, 2 Bde., 1999.
- AK LIOTARD 1992 *Dessins de Liotard*, Anne de Herdt, Genf - Paris 1992.

- AK MARIA  
THERESIA 1888 *Catalog der Kaiserin-Maria-Theresia-Ausstellung*, Wien 1888.
- AK MARIA  
THERESIA 1979 *Maria Theresia und ihre Zeit: eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, hrg. v. Walter Koschatzky, Salzburg 1979.
- AK MARIA THERESIA  
1980 *Maria Theresia und ihre Zeit: zur 200. Wiederkehr des Todestages*, hrg. v. Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien 1980.
- AK MAXIMILIAN I. 1969 *Maximilian I.*, Innsbruck 1969.
- AK MEHR LICHT 1999 *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Frankfurt 1999
- AK MENGES 2001 *Menges. Die Erfindung des Klassizismus*, hrg. v. Steffi Roettgen, Padua – Dresden 2001.
- AK MESSERSCHMIDT  
2002 *Franz Xaver Messerschmidt (1736 - 1783)*, hrg. v. Michael Krapf, Wien 2002.
- AK MONS SACER 996 –  
1996 *Mons Sacer 996 – 1996. Pannonhalma 1000 éve*, Bd. 3, 1996.
- AK MOZART 1991 *Zaubertöne. Mozart in Wien. 1781 – 1791*, Wien 1991.
- AK NEOCLASSICISMO  
2002 *Il neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova* / hrg. v. Fernando Mazzocca / Enrico Colle etc., Mailand 2002.
- AK NÜRNBERG 1986 *Nürnberg. Der Kaiser und das Reich*, Nürnberg 1986 (= Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns, 20).
- AK ÖSTERREICHISCHE  
GESCHICHTE 1965 *Österreichische und europäische Geschichte in Dokumenten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, hrg. v. der Generaldirektion des HHStA's, Wien 1965.
- AK PORTRAIT  
FRANCAIS 1957 *Le portrait francais de Watteau à David*, Paris 1957/58.
- AK PORTRÄT 1977 *Das Porträt: 1. Der Herrscher. Graphische Bildnisse des 16. - 19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, hrg. v. Peter Berghaus und Hans-Dietrich Freiherr von Diepenbroick-Grünter, Münster 1977.
- AK PRINZ EUGEN 1986 *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Wien 1986.
- AK REFORMKAISER 1990 *Der Reformkaiser Joseph II.*, St. Pölten 1990.

- AK RHETORIK DER LEIDENSCHAFT 1999 *Rhetorik der Leidenschaft - zur Bildsprache der Kunst im Abendland: Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrg. v. Ilsebill Barta-Fliedl und Christoph Geissmar-Brandi, Tokyo – Hamburg 1999.
- AK ROTTENBURG 1999 *Vorderösterreich - nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers?: Die Habsburger im deutschen Südwesten*, 1999.
- AK ROYAL IMAGE 1999 *Een vorstelijk imago. Het beeld van de Heerser sedert Antoon van Dyck (A Royal Image. The image of the sovereign since Sir Anthony van Dyck)*, Jan Walgrave, Antwerpen 1999.
- AK SALM 1993 *Aufklärer-Kardinal-Patriot: Franz Xaver von Salm*, Klagenfurt 1993.
- AK SCHALLABURG 1980 *Adel – Bürger – Bauern im 18. Jahrhundert*, hrg. v. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Schallaburg 1980.
- AK SPEYER 1998 Grewenig, Meinrad Maria: *Napoleon: Feldherr, Kaiser, Mensch*, Speyer 1998.
- AK VERSAILLES 2001 *Louis-Simon Boizot (1743-1809). Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, Versailles 2001.
- AK WELT DES BAROCK *Welt des Barock*, hrg. v. Rupert Feuchtmüller / Elisabeth Kovács, Stift St. Florian 1986.
- AK WIEN 1985 *Josephinische Pfarrgründungen in Wien*, hrg. v. Historischen Museum der Stadt Wien, Wien 1985.
- AK WIENER NEUSTADT 1972 *Wiener Neustadt - Festung, Residenz, Garnison*, Wiener Neustadt 1972.
- AK WILHELM II. 1991 *Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil*, hrg. v. Klaus-D. Pohl, München 1991.
- ALBRECHT 1966 Gertrud Albrecht in: *Bilder wollen erinnern. Maria Theresia und Joseph II. in der Albert Ludwigs-Universität Freiburg*, in: *Freiburger Almanach* 17 (1966), S. 106-111.
- ALBRECHT 2001 Albrecht, Juerg (Hrg.): *Horizonte*, 2001.
- ALTFAHRT 1982 Altfahrt, Margit: *Die Denkmäler für Franz I. Stephan, Joseph II. und Franz I. im Bereich der Wiener Hofburg. Zu Motivation, Aussage und Funktion dreier Wiener Kaiserdenkmäler*, in: *Jhb. des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 38 (1982), S. 71-81.
- ANDRUP 1924 Andrup, Otto: *Billederne fra Potentat-Gemakket*, In: *Kunstmuseets Aarsskrift*, VIII-X (1924).

- ANEKDOTEN O.J. *Anekdoten von Kaiser Josephs II und Leopold II, und Kaiserin Maria Theresia, Minister Kaunitz, Feldmarschall Loudon, Tondichter Mozart*, München o.J.
- ARETIN 1972 Aretin, Karl Otmar Frhr. v.: Kaiser Joseph I. zwischen Kaisertradition und österreichischer Großmachtspolitik, in: *Historische Zeitschrift* 215 (1972), S. 529-606.
- ARETIN 1974 Aretin, Karl Otmar Frhr. v.: *Aufgeklärter Absolutismus*, Köln 1974.
- ARNETH 1867-8 Arneth, Alfred Ritter von, *Maria Theresia und Joseph: Ihre Correspondenz sammt Briefen Joseph's an seinen Bruder Leopold*, 3 Bde., Wien 1867-8
- AUBÖCK 1893 Auböck, Josef (Hrg.): *Handlexikon über Münzen, Geldwerthe, Tauschmittel, Zeit- Raum. Und Gewichtsmaße der Gegenwart und Vergangenheit aller Länder der Erde*, Wien 1893.
- AURENHAMMER 1969 G. Aurenhammer, Geschichte des Belvedere seit dem Tode Prinz Eugens, in: *Mitteilungen der österr. Galerie*, Jg. 13 (1969).
- BAADER 1999 H. Baader, André Félibien. Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663), in: R. Preimesberger (Hrg.), *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 2, 1999.
- BADOVINAC 1998 Badovinac, Tatjana: *Habsburžani na portretnih podobah (Die Habsburger auf Porträts)*, 1998.
- BARTA / GEISSMAR 1992 Barta, Ilsebill / Geissmar, Christoph (Hrg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg 1992.
- BARTA 1992 Barta, Ilsebill / Geissmar, Christoph (Hrg.): *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Wien 1992.
- BARTA 2001 Barta, Ilsebill: *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Wien 2001.
- BARTH O.J. Barth, Gerda: *Der Portheim-Katalog der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, 12 S. (o. J.)
- BASSENGE 1968 Bassenge, F. (Hrg.): *Diderots Ästhetische Schriften*, Frankfurt/Main 1968.
- BAUCH 1967 Bauch, Kurt: *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967.
- BEALES 1987 Beales, Derek: *Joseph II. In the shadow of Maria Theresia 1741-80*, Bd. 1, 1987.
- BEAURAIN 2001 Beaurain, David: La fabrique du portrait royale, in: Gaethgens 2001.

- BECKER 1971                    Becker, Wolfgang: *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, München 1971.
- BEERLI 1955                    Beerli, Frieda: *Jean Étienne Liotard. Die Kinder der Kaiserin*, 1955.
- BEINERT 1946                    Beinert, B.: "Carlos V en Mühlberg", de Tiziano. Una carta desconocida del Pintor Christoph Amberger, in: *Archivo Espanol de Arte*, XIX (1946).
- BENEDIKT 1936                    Benedikt, Ernst: *Kaiser Joseph II.*, 1936.
- BENEDIKT 1960                    Benedikt, H.: Die Grafen von Harrach, in: *Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 5. Jahrgang, Nr. 4, 1960.
- BENEDIKT 1991                    Benedikt, Christian: Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden, in: *Wiener Geschichtsbätter* 1991), H. 4, S. 171-178.
- BENTCHEV 1991                    Bentchev, Ivan (Hrg.): *Zum Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel von Vladimir und anderer Russischer Ikonen*, Neue Forschungen, Recklinghausen 1991.
- BERGDOLT 1997                    Bergdolt, Klaus / Brüning, Jochen (Hrg.): *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997 (=Colloquia Augustana, 5).
- BERGHAUS 1977                    Berghaus, Peter: Das Herrscherporträt. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda, in: *AK PORTRÄT* 1977.
- BERNS 1983                    Berns, Jörg Jochen: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der frühen Neuzeit, in: *HELD* 1983, S. 44-65.
- BERNS 1993                    Berns, Jörg Jochen (Hrg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früherer Neuzeit*, 1993.
- BEYER 2000                    Beyer, Andreas (Hrg.): *Bildnis, Fürst und Territorium*, 1998 (2000) (= Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur).
- BEYME 1998                    Beyme, Klaus von: *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, 1998.
- BIRTSCH 1987                    Birtsch, Günter: Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers (Hamburg, 1730-1830) Friedrich der Große. Karl Friedrich von Baden und Joseph II. im Vergleich, in: *BIRTSCH* 1981.

- BIRTSCH 1987<sup>1</sup> Birtsch, Günter: *Aufklärung*. (Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte) 1987.
- BITTNER 1937 Bittner, Ludwig (Hrg.): *Inventare der österreichischen Archive*, Teil 5: HHStA, 1937.
- BJURSTRÖM 1993 Bjurström, Per (Hrg.): *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Kongreßbericht vom 26. Juni 1992 an der Royal Acedemy of Letters, Schriftenreihe des Nationalmuseums, N. S. 12, Stockholm 1993.
- BJURSTRÖM 1993<sup>2</sup> Bjurström, Per: Physiocratic Ideals and National Galleries, in: Bjurström 1993.
- BODENSTEIN 1888 Bodenstein, Cyriak: *Hundert Jahre Kunstgeschichte Wien, 1788-1888. Eine Festgabe anlässlich der Säcular-Feier der Pensions-Gesellschaft bildender Künstler Wiens*, 1888.
- BOEHM 2001 Boehm, Gottfried: Mit durchdringendem Blick: die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik, in: ALBRECHT 2001, S. 81-90.
- BÖRSCH-SUPAN 1963 Börsch-Supan, Helmut: Vivien als Hofmaler, in: *Münchner Jahrbuch der KG XIV* (1963).
- BÖRSCH-SUPAN 1966 Börsch-Supan, Helmut: Zur Geschichte des höfischen Porträts im Spätbarock, in: AK HÖFISCHE BILDNISSE 1966, S. 7 – 37.
- BÖRSCH-SUPAN 1966 Börsch-Supan, Helmut: Zur Geschichte der höfischen Bildnisse des Spätbarock, in: AK BERLIN 1966, S. 7 - 37.
- BÖRSCH-SUPAN 1981 Börsch-Supan, Helmut: Typen des Herrscherbildnisses in Brandenburg-Preußen vom Großen Kurfürsten bis Friedrich-Wilhelm I, in: BUCK 1981, S. 395-410.
- BÖRSCH-SUPAN 1986 Börsch-Supan, Helmut: Die Bildnisse des Königs (S. XII – XIV) und Nachleben im Bild. Wirklichkeit und Legende (S. XV – XXI) in: AK FRIEDRICH II. 1986.
- BÖRSCH-SUPAN 1992 Börsch-Supan, Helmut, in: *AK Friedrich der Große 1992*.
- BRANDLER 1807 Brandler,...: *An das Bildnis Kaiser Josephs II. aufgestellt zu Wien auf dem Josephsplatz*, 1807.
- BRANDMÜLLER 2004 Brandmüller, W. (Hrg.): *Konziliengeschichte, Reihe B: Untersuchungen*, 2004.
- BRAUN O.J. Braun, Felix: *Audienzen bei Joseph II. Nach zeitgenössischen Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Felix Braun*, 1915.
- BRAUNFELS 1956 Braunfels, Wolfgang (Hrg.): *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956.

- BRAUNFELS 1956/2 Braunfels, Wolfgang: Tizians Augsburger Kaiserbildnisse, in: BRAUNFELS 1956, S. 192-207.
- BRIEFWECHSEL JOSEPH II. 1901 Beer, Adolf / Fiedler, Joseph Ritter von (Hrg.): *Joseph II. und Graf Ludwig Cobenzl. Ihr Briefwechsel 1785-1790*, Wien 1901.
- BRUCK 1953 Bruck, Guido: Habsburger als „Herculier“, in: *Jb. d. kh. Slgn. W.*, 50 (1953), S. 191-198.
- BRÜCKNER 1966 Brückner, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildnisfunktion der Effigies*, (Habil). 1966.
- BUCHOWIECKI 1955 Buchowiecki, Walther: Geschichte der Malerei in Wien, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Wien*, Bd. 2, Wien 1955 (= Geschichte der Stadt Wien, N.R. 7,2).
- BUCK 1981 Buck, August (Hrg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, 1981.
- CASTELLANI 1965 CASTELLANI, G.: „L'imperatore Giuseppe II a Roma“, in: *Strenna dei romanisti XXVI*, 1965, 63-71.
- CHARAKTERZÜGE 1847 *Charakterzüge, Memorabilien und historische Anekdoten von Kaiser Joseph II und seiner Zeit*, Bd. 1, 1847.
- CHUDZIKOWSKI 1964 A. Chudzikowski (Hrg.), *Malarstwo Austriackie, Czeskie, Niemieckie, Wegierski 1500-1800*, Warschau 1964.
- CLARK / BOWRON 1985 Clark, Anthony: *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, hrg. von Edgar Peters Bowron, 1985.
- CRANKSHAW 1971 Crankshaw, Edward: *Die Habsburger*, 1971.
- CZEIKE 1992-1997 Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien*, 5 Bde., Wien 1992-1997.
- CZERNY 1886 Czerny, Albin: *Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Linz 1886.
- DAVIES 1998 Davies, David: Anatomie des spanischen Habsburger Porträts, in: AK KRIEG UND FRIEDEN 1998, S. 69-79.
- DECKERT 1929 Deckert, Hermann: Zum Begriff des Porträts, in: *Münchener Jahrbuch V* (1929).
- DENGEL 1926 Dengel, Ignaz Philip: „Der Aufenthalt Kaiser Josephs II. in Rom im Jahre 1769“, In: *Jahrbuch der österreich. Leogesellschaft* (1926), 36-97.
- DERNJAČ 1900 Dernjač, Josef: Das Harrach'sche Majoratshaus, in: *Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des K. K. öst. Museums für Kunst u. Industrie*, hrg. v. A. v. Scala, 3. Jahrgang (1900), S. 409-426.

- DICKENS 1978                    Dickens, A. G. (Hrg.): *Europas Fürstenhöfe. Herrscher, Politiker und Mäzene 1400-1800*, Graz -Wien - Köln 1978.
- DICTIONARY OF ART                Turner, Jane (Hrg.): *The Dictionary of Art*, New York 1996.
- DONNERT 1996                    Donnert, Erich / Reinalter, Helmut: *Journal der Rußlandreise Kaiser Josephs II. im Jahre 1780*, 1996.
- DREGER 1914                     Dreger, Moritz: *Baugeschichte der Hofburg in Wien bis zum 19. Jahrhundert*, Wien 1914 (= Österreichische Kunsttopographie).
- DUCHKOWITSCH 1981            Duchkowitsch, Wolfgang: Maria Theresia und Joseph II. Ein Bericht über das internationale Symposium „Herausforderung 1780: Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.“, in: *Biblios* 30 (1981), S. 10-17.
- DUDÁK 1998                     *Dudák, Vladislav: Prager Burg Hradschin, 1998.*
- DURCHARDT 1975                Durchardt, Heinz: Das diplomatische Abschiedsgeschenk, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 57, 1975.
- DWORSCHAK 1955                Dworschak, Fritz (Hrg.): *Der Maler Martin Johann Schmidt genannt "Der Kremser Schmidt": 1718 – 1801*, 1955.
- EBENSTEIN 1906/07             Ebenstein, Ernst: Der Hofmaler Franz Luycx, ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe, in: *Jb. d. kh. Slgn. d. Khauses.*, XXVI (1906/1907), S. 183-254.
- EGGERS 1980                    Eggers, Hanna: Joseph II. in Porträts seiner Zeit, in: AK JOSEPH II. 1980.
- EHALT 1980                     Ehalt, Hubert Christian: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1980 (=Sozial- und wirtschaftshistorische Studien).
- EHALT 1981                     Ehalt, Hubert Christian: Zur Funktion des Zeremoniells im Absolutismus, in: BUCK 1981, Bd. 2, S. 411f.
- EICHNER 1982                    Eichner, Elisabeth: *Das kurpfälzische Porträt im 18. Jahrhundert*, 1982.
- EINEM 1960                     Einem, Herbert von: *Karl V. und Tizian*, Köln 1960 (= Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 92).
- EINEM 1978                     Einem, Herbert von: *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760-1840*, München 1978.
- ELIAS 1983                     Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt 1983 (<sup>1</sup>1969).

- ELLENIOUS 1998 Ellenius, Allan (Hrg.): *Iconography, propaganda and legitimation*, 1998.
- EMMERLING 1932 Emmerling, Ernst: *Pompeo Batoni. Sein Leben und Werk*. (Diss.) Darmstadt 1932
- ENGERTH 1884 Engerth, Eduard R. von: *Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, Wien 1884, Bd.I.
- ESPINOSA 1989 Espinosa, Martin / Carmen, Maria del: El retrato de los regalos diplomáticos en el siglo XVIII, in: *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*, Madrid 1989, S. 263-268.
- FEITJO 1987 Feitjo, Francois: *Joseph II. Porträt eines aufgeklärten Despoten*, München 1987.
- FENAILLE 1907 Fenaille, Maurice: *Etat général des tapisseries de la Manufacture des gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours : 1600-1900*, Bd. IV: Période du dix-huitième siècle: (2. partie) 1737-1793. (1907).
- FERINO-PAGDEN 2000 Ferino-Pagden, Sylvia: Des Herrschers „natürliches“ Idealbild: Tizians Bildnisse Karls V., in: *AK KARL V.* 2000.
- FERRARI 1998 Ferrari, Stefano: Un mediatore dei rapporti artistici fra Roma e Vienna, in: *Röm. Mitteilungen*, Bd. 40 (1998), 445-488.
- FERRARI 2000 Ferrari, Stefano: Giuseppe Dionigio Crivelli (1693 – 1782). La Carriera di un agente Trentino nella Roma del Settecento, in: *Studi trentini di scienze storiche* LXXVIII/1, (2000), S. 571-728.
- FEUCHTMÜLLER 1960 Feuchtmüller, Rupert / Mrazek, Wilhelm / Grimschitz, Bruno: *Barock in Österreich*, Wien - Hannover - Basel 1960.
- FIDLER 1990/1991 Fidler, Petr: Wandel der Themen und Darstellungsweisen der Kunst 1760 – 1890, in: *Das 18. Jahrhundert und Österreich. Jb. der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*, Bd. 6 (1990/91), S. 27.
- FILLITZ-PIPPAL 1988 Fillitz-Pippal, Martina: *Der Schatz des Ordens des goldenen Vlieses*, 1988.
- FINK 1990 Fink, Humbert: *Joseph II.*, Wien 1990.
- FLEISCHER 1932 Fleischer, Julius: Das kunsthistorische Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den Staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790 in: *Quellenschriften zur Barocken Kunst in Österreich und Ungarn*, hrg. von Anton Hekler, Bd. 1, Wien 1932.
- FRANK 1983 Frank, Peter R.: The German Area Collection: A Stanford Tradition, in: *'The Imprint' of the Stanford Libraries Associates*, Bd. IX, Nr. I, April 1983.

- FRONING 1973 Froning, Hubertus: *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei*, 1973.
- FURCY-RAYNAUD 1909 Furcy-Raynaud, M.: *Inventaire des sculptures commandées au XVIIIe siècle par la Direction générale de Bâtiments du roi (1720-1790)*, 1909.
- GAETHGENS 2001 Gaethgens, Thomas / Michel, Christian u.a. (Hrg.): *L'art et les normes sociale au XVIIIe siècle*, 2001 (=Schriftenreihe des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris, Bd. 2).
- GALLEGO 1968 Gallego, Julian: *Vision et Symboles dans la Peinture Espagnole du Siecle d'Or*, Paris 1968.
- GANGELBERGER 1992 Gangelberger, Eva: *Der Wiener Maler Josef Hauzinger (1728-1786)*, unveröffentlichte Diplomarbeit Wien 1992.
- GÁRAS 1961 Gáras, Klará: Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts, Die Malerfamilie Palko, in: *Acta Historiae Artium*, Tom. VII (1961), S. 229ff.
- GARMS-CORNIDES 1992 Garms-Cornides, Elisabeth (Hrg.): *Giuseppe II. d'Asburgo. Cortelazzara. Relazione a Maria Theresia sui Reali di Napoli*, 1992.
- GAUFFIN O.J. Gauffin, Axel: *Martin van Meytens d. y. och hans ny förvärvade arbeten i statens konstsamlingar*, o.J.
- GERARD 1893 Gerard, Frances A.: *Angelica Kauffmann, a biography*, London 1893.
- GERTEIS 1992 Gerteis, Klaus: *Zum Wandel von Zeremoniell und Gesellschaftsritualen in der Zeit der Aufklärung*, Hamburg 1992.
- GEORGEL / LEQOC 1987 Georgel, Pierre / Lecoq, Anne-Marie: *La peinture dans la peinture*. Paris 1987.
- GLÜCK 1927 Glück, Gustav: Original und Kopie, in: WEIXLGÄRTNER 1927.
- GLÜCK 1937 Glück, Gustav: Bildnisse aus dem Hause Habsburg: III. Kaiser Karl V., in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Slgn. in Wien*, N.F., XI (1937).
- GÖBL 2001 Göbl, Michael: Bauherr – Käufer – Erben, in: *Palais Daun-Kinsky Wien* 2001.
- GOMBRICH 1967 Gombrich, E. H.: *Kunst und Illusion*, Köln 1967.
- GOMBRICH 1977 Gombrich, Ernst / Hochberg, Julian / Black, Max: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1977.

- GOMBRICH 1977<sup>2</sup> Gombrich, Ernst: Maske und Gesicht, in: GOMBRICH 1977, S. 10-60.
- GOTHEIN 1907 Gothein, Eberhard: *Der Breisgau unter Maria Theresia und Joseph II.*, Bd. 2, Heidelberg 1907, (= Neujahrsblätter der Bad. Hist. Komm. Neue Folge 10).
- GRABAR 1936 Grabar, A.: *L'Empereur dans l'Art Byzantin*, Paris 1936.
- GRABAR 1979 Grabar, A.: *Les voies de la création dans l'iconographie chrétienne*, Paris 1979.
- GRAF 2002 Graf, Henriette: *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, Regensburg 2002 (= Forschungen zu Kunst- und Kulturgeschichte, 8).
- GRAF 2004 Graf, Henriette: Hofzeremoniell: kreative Geselligkeit am Hof der Wittelsbacher, in: *Weltkunst* 3 (2004), S. 68 – 70.
- GRÄFFER 1920 Gräffer, Franz: *Aus dem Wien des Kaisers Joseph II (Joseph. Curiosa)*, Wien 1920.
- GREUB 1986/2001 Greub, Thierry (Hrg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, 1986/2001.
- GRIMSCHITZ 1959 Grimschitz, Bruno: *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1959.
- GSCHLIESSER 1942 Gschließer, O.: *Der Reichshofrat*, 1942.
- GUIFFREY 1896 Guiffrey, Jules: *Comptes di Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Bd. 4, Colbert de Villacerf et Jules Hardouin-Mansart, 1696-1705, Paris 1896.
- GUTKAS 1980 Gutkas, Karl: Joseph II. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: AK JOSEPH II. 1980.
- GUTKAS 1989 Gutkas, Karl: *Joseph II. – eine Biographie*, 1989.
- HAGENOW 1999 Hagenow, Elisabeth von: *Bildniskommentare: allegorisch gerahmte Herrscherporträts in der Graphik des Barock, Entstehung und Bedeutung*, 1999.
- HAIDER 1984 Haider, Edgar: *Verlorenes Wien*, 1984.
- HAMANN 1988 Hamann, Brigitte (Hrg.): *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, Wien 1988.
- HANDELMANN 1867 Handermann, Heinrich: *Vom Wiener Hof aus der Zeit der Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Josephs II. Aus ungedruckten Depeschen des Grafen Johann Friedrich Bachoff von Echt, königlich Dänischer Gesandter ( von 1750 – 1781) am kaiserl. Hof*, Wien 1867.

- HANTSCH 1965 *Österreich und Europa*. Festgabe für Hugo Hantsch zum 70. Geburtstag, hrg. v. Institut für Österr. Geschichtsforschung / Wiener Katholische Akademie, Wien 1965.
- HANZL-WACHTER 2004 Hanzl-Wachter, Lieselotte: *Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst. Repräsentatives Wohnen in den Kaiserappartements von Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph*, Wien 2004 (= Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots, Sammlungsband 17).
- HASSELS 1996 Hassels, Michael: *Von der Dynastie zur bürgerlichen Idealfamilie: Studien zum fürstlichen Familienbild des Hauses Hannover in England*, 1996 (Diss. 1992).
- HAUENFELS 2004 Hausenfels, Theresia: *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habburg-Lothringer in Bildern*, unveröffentlichte Diss. Wien 2004.
- HAUETER 1975 Haueter, Anton: *Die Krönungen der französischen Könige im Zeitalter des Absolutismus und in der Restauration*, Diss. Zürich 1975.
- HÄUSLER 2002 Häusler, Wolfgang: Herrscherstatuen und Menschenbild. Zur politisch-historischen Dimension der Porträtkunst Messerschmidts, in: AK MESSERSCHMIDT 2002, S. 32-46.
- HAWLIK-VAN DE WATER 1987 Hawlik-Van de Water, Magdalena: *Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*, 1. Auflage, 1987.
- HECKER 1990 Hecker, Hans: *Der Herrscher. Leitbild und Abbild in Mittelalter und Renaissance*, 1990.
- HEINZ 1963 Heinz, Günther: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: *Jb. d. kh. Sln. W.*, 59 (1963), S. 99.
- HEINZ 1983 Heinz, Günther: Die bildende Kunst der Epoche Maria Theresias und Josephs II., in: ZÖLLNER 1983, S. 193ff.
- HELD 1983 Held, Jutta (Hrg.): *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin 1983 (= Argumentsonderband, 103).
- HERBST 1970 Herbst, Arnulf: Zur Ikonographie des barocken Kaisersaals, in: *106. Bericht des Historischen Vereins zur Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg* (1970).
- HEYDE 1995 Heyde, Astrid: *Die Darstellungen König Gustav II. Adolfs von Schweden. Studien zum Verhältnis von Herrscherbild und Herrschermythos im Zeitalter 1607 - 1932*, 1995.
- HILGER 1972 Hilger, W.: Kammermaler des österreichischen Spätbarock, in: MRAZ 1972, S. 153-160.

- HINRICHS 1937 Hinrichs, Karl (Hrg.): *Friedrich der Große und Maria Theresia, Diplomatische Berichte von Otto von Podewils*, Berlin 1937.
- HOFMANN 1974 Hofmann, Hanno: *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin 1974.
- HOLČIK 1988 Holčík, Stefan: *Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg / Bratislava 1563 – 1830*, 1988.
- HOOG O.J. Hoog, Simone (Hrg.): *Versailles. Der große Kunstführer*.
- HÖRSCH 2000 Hörsch, Markus (Hrg.): *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei*, 2000.
- IM HOF 1982 Im Hof, Ulrich: *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*, München 1982.
- JATON 1988 Jaton, Anne-Marie: *Johann Caspar Lavater. Philosoph – Gottesmann. Schöpfer der Physiognomik*, Zürich 1988.
- JENKINS 1947 Jenkins, Marianna: *The State Portrait, its Origins and Evolution*, New York 1947 (= College Art Association in Conjunction with the Art Bulletin, Monographs on archaeology and fine arts, 3).
- JUSZCZAK 2000 Juszcak, Dorota / Małachowicz, Hanna: Portrety władców europejskich z Gabinetu Monarchów Zamku Królewskiego w Warszawie, in: *Kronika Zamkowa*, 1/39/2000, S. 62ff.
- KALINOWSKI 1975 Kalinowski, Konstanty: Die Glorifizierung des Herrschers und des Herrscherhauses in der Kunst Schlesiens im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28 (1975), S. 106-122.
- KANTOROWICZ 1990 Kantorowicz, E.H.: *Die zwei Körper des Königs*, München 1990 (1957).
- KANZ 1993 Kanz, Roland: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, 1993.
- KARGE 1991 Karge, Henrik (Hrg.): *Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*, München 1991.
- KEIL 1999 Keil, Robert: Die Porträtminiaturen des Hauses Habsburg: die Sammlung von 584 Porträtminiaturen aus der ehemaligen von Kaiser Franz I. von Österreich gegründeten Primogenitur-Fideikommißbibliothek in der Hofburg zu Wien, Wien 1999.
- KEISCH 1997 Keisch, Claude: Menzel, das Krönungsbild und das Königshaus, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F., 39 (1997), S. 123-156.

- KERTÉSZ 1934 Kertész, Johann (Hrg.): *Bibliographie der Habsburg-Literatur 1218-1934*, Budapest 1934.
- KHEVENHÜLLER 1907 Rudolf Graf Khevenhüller und Hanns Schlitter (Hrg.): *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch*.-Wien, 1907.
- KHEVENHÜLLER-METSCH 1917 Khevenhüller-Metsch, Rudolf Graf / Schlitter, Hanns: *Aus der Zeit Maria Theresias, Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch 1742-1776*, Wien 1917
- KLARWILL 1920 Klarwill, Victor (Hrg.): *Der Fürst von Ligne. Neue Briefe aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben*, Wien 1920.
- KLAUNER 1961 Klauner, Friederike: Spanische. Porträts des 16. Jahrhunderts, in: *Jb. d. kh. Slgn. W.*, 57 (1961), S. 123.
- KLEEDORFER 1972 Kleedorfer, Elisabeth: *Die Wiener Ratsbürger zur Zeit Maria Theresias, 1740-1780*, Diss. (Mss.) Wien 1972.
- KLINGENSMITH 1993 Klingensmith, Samuel John: *The Utility of Splendor*, Chicago - London 1993.
- KLINGENSTEIN 1996 Klingenstein, Grete / Szabo, Franz A. J. (Hrg.): *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711-1794). Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, Graz - Paris - New York 1996.
- KLUETING 1995 Klueting, *Josephinismus*, 1995.
- KLUXEN 1989 Kluxen, Andrea: *Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*, München 1989.
- KOCH 1939 Koch, P. Lucas: „Christusbild-Kaiserbild“, in: *Benediktinische Monatsschrift XXI*, 1939.
- KOESTLER 1998 Koestler, Andreas / Seidl, Ernst (Hrg.): *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Weimar - Wien 1998.
- KOHLER 1997 Kohler, Alfred: Kaiserikonographie und Reichsemblematik, in: MÜLLER 1997, S. 155-168.
- KORTH 1975 Korth, Thomas: *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage*, Nürnberg 1975 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 49).
- KOSCHATZKY 1982 Koschatzky, Walter / Krasa, Selma: *Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1732 - 1822). Reichsfeldmarschall und Kunstmäzen*, Wien 1982.

- KOWALSKA 1996 Kowalska, Eva: Schulreformen und Schulgebäude im Zeitalter Maria Theresias und Josephs II. (dargestellt am Beispiel der Slowakei), in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich*, 11, 1996.
- KRAFFT 1980 Krafft, B.: Qualitäten und Individualitäten in der Bildnistradition – Zur österreichischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, in: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 169, 25. Jg. (1980), S. 5.ff.
- KROCK 1999 Krock, Andreas: Die propagandistische Wirkung der graphischen Darstellungen des Fürstenpaares, in: *AK LEBENSLUST* 1999, S. 103-109.
- KRUEDENER 1973 Kruedener, Jürgen Frhr. von: *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*, 1973.
- KUETTNER 1801 Kuettner, Karl Gottlob: *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797, 1798, 1799*, 4 Bde., Leipzig 1801.
- KUGLER 1986 Kugler, Georg: *Die Reichskrone*, Wien 1986.
- KUSCHE 1964 Kusche Maria: *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid 1964.
- KUSCHE 1991 Kusche, Maria: Zeremoniell und Individuum, Alfonso Sanchez Coello, Hofmaler Philipps II., in: *KARGE* 1991.
- KUSCHE 1991<sup>2</sup> Kusche, Maria: „Der christliche Ritter und seine Dame“ - das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur. Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis Seisenegger, Tizian, Anthonis Mor und der spanischen Hofmalerschule des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Pantheon XLIX* (1991), S. 4-35.
- KUTSCHERA 1990 Kutschera, Rolf: *Maria Theresia und ihre Kaisersöhne. Ein Beitrag zum HB-Jahr 1990*, 1990.
- LANDAU 1995 Landau, Terry: *Von Angesicht zu Angesicht*, 1995 (1. Ausgabe: 1989).
- LANDSKRON 1980 Landskron, Ferdinand: Alles für das Volk, nichts durch das Volk. Maria Theresia und Joseph II. 1740-1790, in: *Mitteilungen des Vereins der Freunde Totzenbachs* 9 (1980).
- LAROCHE 1995 Laroche, Bernd: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön: Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung der Bildnisbewegung in der deutschen Literatur des 16.-19. Jahrhunderts*, 1995.
- LEISCHING 1906 Leisching, E.: *Das Bildnis im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 1906.

- LEISCHING 1912      Leisching, E.: Theresianischer und Josephinischer Stil, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, XV (1912), S. 493 ff.
- LEITH 1965          Leith, J. A.: *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750 – 1799. A study in the History of Ideas*, Toronto 1965.
- LEITICH 1947        Leitich, Anna T.: *Vienna gloriosa. Weltstadt des Barock*, Wien 1947.
- LERCHE 1996        Lerche, Christine: Die Herrenhausener Bildnisse von Johann Zoffany: Georg III und die Darstellung des „Patriot King“, in: *Niederdeutsche Beiträge zur KG*, Bd. 35 (1996), S. 99-136.
- LEVEY 1971         Levey, Michael: *Painting at Court*, 1971.
- LHOTSKY 1941-45    Lhotsky, Alphons: *Die Geschichte der Sammlungen. Erste Hälfte. Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740*, Wien 1941-45 (=Festschrift des KHM zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, 2).
- LIGNE 1920         Ligne, Karl Joseph Fürst von: *Erinnerungen und Briefe*, hrg. u. übersetzt v. Victor Klarwill, 1920, Bd. 1.
- LISHOLM 1974       Lisholm, Brigitta: *Martin van Meytens d.y. Hans liv och hans verk*, Diss. Stockholm 1974.
- LOCHE 1978         Loche, Renée / Roehltisberger, Marcel: *L'opera completa di Liotard*, Mailand 1978.
- LÖCHER 1962        Löcher, Kurt: *Jakob Seisenegger, Hofmaler Kaiser Ferdinands I.*, München - Berlin 1962.
- LÖCHER 1985        Löcher, Kurt: Das Bildnis in ganzer Figur. Quellen und Entwicklung, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42 (1985), S. 74-82.
- LUNDBERG 1957     Lundberg, Gunnar: *Roslin. Liv och Verk. Avec un résumé en francais at le catalogue des œuvres*, 3 Bde., Malmö 1957.
- MAHOVSKY 1980     Mahovsky, Ekhard: *Die Furche von Slawikowitz und andere Anekdoten um Kaiser Joseph II.*, München 1980.
- MAI 1974            Mai, Werner W. Ekkehart: *“Le Portrait du roi”: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*, Diss. Bonn 1974.
- MALKOWSKY 1912    Malkowsky, Georg: *Die Kunst im Dienste der Staats-Idee, Hohenzollerische Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II.*, Berlin 1912.

- MATSCHKE 1981 Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Bd. 1-2, (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Berlin 1981.
- MATSCHKE 1997 Matsche, Franz: Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen, in: MÜLLER 1997, S. 323-356.
- MATSCHKE- VON WICHT 1977 Matsche- von Wicht, Betka: *Franz Sigrist (1727-1803). Ein Maler des 18. Jahrhunderts*, 1977.
- MATSCHKE- VON WICHT 1997 Matsche- von Wicht, Betka: *Ferdinand Runk (1764-1834): Hofmaler Fürst Josephs II. von Schwarzenberg*, 1997.
- MAUMENE 1932 Maumené, Ch. / d’Harcourt, Louis: *Portraits des rois de France*, Bd. 2, Paris 1932.
- MAY 1981 May, Wolfgang: *Quellen zu den Reformen Josephs II. in Niederösterreichischen Archiven*, Diss. Wien 1981.
- MAY 1985 May, Wolfgang: Reisen „al incognito“. Zur Reisetätigkeit Kaiser Josephs II., in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 93 (1985), S. 59-91.
- MEIJERS 1995 Meijers, Debora J.: *Kunst als Natur: die Habsburger Gemäldegalerie um 1780*, 1995.
- MEINERT 1956 Meinert, H.: *Wahl und Krönung der deutschen Kaiser zu Frankfurt am Main*, 1956.
- MERKER 1982 Merker, Nicola: *Die Aufklärung in Deutschland*, 1982.
- MERTENS 1995 Mertens, Veronika: *Nicht nur die Wissenschaft... Ein Kunstführer durch die Universität Freiburg*, 1995.
- MEYER 1996 Meyer, Werner: Habsburger Burgenbau zwischen Alpen und Rhein: ein Überblick, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, Bd. 47 (1996), S. 137-151.
- MIKOLETZKY 1967 Mikoletzky, H. Lorenz: *Österreich. Das große 18. Jahrhundert von Leopold I. bis Leopold II.*, Wien - München 1967.
- MIKOLETZKY 1979 Mikoletzky, H. Lorenz: *Kaiser Joseph II. - Herrscher zwischen den Zeiten*, 1979.
- MIKOLETZKY 1990/92 Mikoletzky, H. Lorenz: Die Persönlichkeit Josephs II., in: *Aufklärung, Vormärz, Revolution. Jahrbuch der Internationalen Forschungsstelle Demokratische Bewegung in Mitteleuropa 1770 - 1850 an der Universität Innsbruck*, hrsg. von Helmut Reinalter, 10-12 (1990/92), S. 8-17.

- MILLER ZU AICHHOLZ 1938 Miller zu Aichholz, V. von: *Österreichische Münzprägungen 1519 – 1938*, 1938.
- MK BELVEDERE 1980 *Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Elfriede Baum, 1980.
- MK DARMSTADT 1997 Ludwig, Heidrun: *Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum*, Darmstadt 1997.
- MK DOMMUSEUM SALZBURG 1974 *Dommuseum und alte erzbischöfliche Kunst- und Wunderkammer zu Salzburg*, 1974.
- MK GRAZ 1961 *Meisterwerke der Österreichischen und Deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz*, Kurt Woisetschläger, Wien-München 1961.
- MK KIMBELL ART MUSEUM 1981 *Handbook of the collection Kimbell Art Museum*, Fort Worth 1981.
- MK SCHWERIN VERLUSTE 1998 Hegner, Kristina (Bearb.): *Dokumentation der kriegsbedingt vermißten Kunstwerke des Mecklenburgischen Landesmuseums*, Bd. I, Schwerin 1998.
- MK WADSWORTH 1978 Wadsworth Atheneum Paintings: *The Netherlandish and the German Speaking Countries. Fifteenth-Nineteenth Centuries*, Hartford 1978.
- MK WIEN PORTRÄTGALERIE 1982 *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Wien 1982 (= Führer durch das Kunsthistorische Museum, 22).
- MK WIENER NEUSTADT 1995 *Stadtmuseum Wiener Neustadt* (Bestandskatalog), Wiener Neustadt 1995.
- MK WÜRZBURG 1974 *Mainfränkisches Museum Würzburg, Neuerwerbungen 1966-1972*, Würzburg 1974 (= Sonderdruck aus dem Mainfränkischen Jahrbuch für Geschichte und Kunst, Bd. 25 (1973), S. 261-345).
- MORPER 1925/26 Morper, J.: Über die künstlerische Arbeitsweise des 18. Jahrhunderts, in: *Christliche Kunst*, 22. Jahrgang (1925/26), S. 284ff.
- MRAZ 1972 Mraz, Gerda (Hrg.): *Joseph Haydn und seine Zeit*, Eisenstadt 1972 (= Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, 2).
- MRAZ 1979 Mraz, Gottfried / Mraz, Gerda: *Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten*, München 1979.
- MRAZ 1984 Mraz, Gerda (Hrg.): *Maria Theresia als Königin von Ungarn*, 1984 (= Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte X).
- MRAZ 1989 Mraz, Gottfried: Anekdoten über Maria Theresia, Joseph II und ihre Umgebung, in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 33 (1989), S. 1-12.

- MRAZ/SCHÖGL 1999 Mraz, Gerda / Schögl, Uwe (Hrg.): *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 1999.
- MÜHLBACH 1891 Mühlbach, Louise: *Joseph II. and his Court*, New York 1891.
- MÜLLER 1997 Müller, Rainer (Hrg.): *Bilder des Reiches*, Tagung in Kloster Irsee 1994, Sigmaringen 1997.
- MÜLLER-HOFSTEDDE 1967 Müller-Hofstede, Justus: Rubens und Tizian. Das Bildnis Karls V., in: *MJbBK*, F3, XVIII (1967), S. 38-42.
- NEMETSCHKE/KUGLER 1990 Nemetschke, Nina / Kugler, Georg (Hrg.): *Lexikon der Wiener Kunst und Kultur*, Wien 1990.
- NEUWIRTH 1926 Neuwirth, Joseph: *Geschichte der deutschen Kunst und des deutschen Kunstgewerbes in den Sudetenländern bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, 1926.
- NOACK 1907 Noack, Friedrich: *Deutsches Leben in Rom* (1. Ausgabe 1907), Nachdruck 1971.
- NORTHCOTE 1819 Northcote, James: *The Life of Sir Joshua Reynolds*, London 1819.
- O'NEILL 1984 O'Neill, Mary: Hyacinthe Rigaud and his engravers, in: *The Burlington Mag.* Bd. 126 (1984), S. 674-683.
- OHAGE 1994 Ohage, August: Über „Raserei für Physiognomik in Niedersachsen“ im Jahre 1777. Zur frühen Rezeption von Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“, in: PESTALOZZI/ WEIGELT 1994, S. 233 – 242.
- OST 1985 Ost, Hans: *Lambert Sustris. Die Bildnisse Karls V. in München und Wien*, Köln 1985.
- ÖSTERR. KUNST- TOPOGRAPHIE 1986 Österr. Kunsttopographie, Innsbruck Hofbauten, *Bd. LVXII, hrg. v. Österr. Denkmalamt.*, 1986.
- OTRUBA 1980 Otruba, Gustav: Neue Forschungen zur Geschichte von Wirtschaft und Gesellschaft in Niederösterreich unter Maria Theresia und Joseph II. und Leopold II., in: *Unsere Heimat 51* (1980), S. 272-291d.
- OTTILINGER 1997 Ottilinger, Eva B. / Hanzl, Lieselotte: *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert*, Wien - Graz - Köln 1997.
- PACCO 1985-1988 Pacco, Maite: Pierre-Joseph Lion. Peintre (1729-1809), in: *Bull. des Musées Royaux de Belgique*, 34-37 (1985-1988), S. 219-235.
- PALAIS DAUN-KINSKY 2001 *Palais Daun-Kinsky Wien, Freyung* (mit Beiträgen von (u.a.) H. Lorenz, W.G. Rizzi, Luigi A. Ronzoni und W. Prohaska), Wien 2001.

- PALAIS HARRACH 1995 Rizzi, Georg, Ronzoni, Luigi A., Heilungsetzer Georg u.a. in: *Das Palais Harrach auf der Freyung. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien*, hrg. v. der Österreichischen Realitäten-Aktiengesellschaft, 1995.
- PANCHERI 1996-1998 Pancheri, Roberto: Studi sul primo soggiorno viennese di Giovanni Battista Lampi (1783-1788), in: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, Sektion 2, LXXV-LXXVII (1996-1998).
- PANCHERI 2001 Pancheri, Roberto: I Lampi e gli Asburgo Lorena, un vincolo di fedeltà attraverso tre generazioni, in: AK LAMPI 2001, S. 95-113.
- PASCHER 1967 Pascher, Franz: J. Frhr. v. Sperges, Liebhaber, Förderer und Verwalter der Künste unter Maria Theresia und ihren Söhnen, in: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, Nr. 55, 11. Jg. (1967), S. 35-66.
- PAZNAREK 1905 Paznarek, D. Gustav: Kaiser Josef II. im Bilde, in: *Mitteilungen des nordböhmischen Gewerbemuseums*, Jahrgang XXIII. Nr. 3 (1905), S. 85-102.
- PESTALOZZI/ WEIGELT 1994 Pestalozzi, Karl und Weigelt, Horst (Hrg.): *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Caspar Lavater*, 1994.
- PILLICH 1958-1966 Pillich, Walter: Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1637-1780, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 12 (1958) bis Bd. 19 (1966).
- POHL 1991 Pohl, Klaus-Dieter: Das „Allerheiligste“. Anmerkungen zu den Arbeitszimmern der Hohenzollern, in: AK WILHELM II. 1991.
- POLLEROSS 1985 Polleroß, Friedrich B.: Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: *Alte und moderne Kunst*, 203 (1985), S. 17-27.
- POLLEROSS 1986 Polleroß, Friedrich B.: Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: FEUCHTMÜLLER 1986, Bd. 2, S. 87-104.
- POLLEROSS 1988 Polleroß, Friedrich B.: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 1988 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 18).
- POLLEROSS 1993 Polleroß, Friedrich B.: Des abwesenden Prinzen Porträt: Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: BERNIS 1993, S. 382-409.
- POLLEROSS 1997 Polleroß, Friedrich B.: „Ergetzliche Lust der Diana“, Jagd, Maskerade und Porträt, in: ADAM 1997, S. 275-820.
- POLLEROSS 1998 Polleroß, Friedrich B.: Hercules as an identification figure in portraiture, in: ELLENIUS 1998, S. 37-62.

- POLLERROSS 2000 Polleroß, Friedrich B.: Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt, in: BEYER 2000, Bd. 2, S. 189-218.
- POLLERROSS 2000 *Polleroß, Friedrich: HISPANIARUM ET INDIARUM REX. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien, in: Denkmodelle (Akten des 8. spanisch-österreichischen Symposions, 13.- 18. Dezember 1999 in Tarragona), 2000.*
- POLLERROSS 2000<sup>2</sup> Polleroß, Friedrich B.: Monumenta virtutis austriacae: addenda zur Kunstpolitik Karls VI., in: HÖRSCH 2000, S. 99-122.
- PÖTSCHNER 1998 Pötschner, Angelina: Die Porträts Kaiser Franz Josephs und Kaiserin Elisabeths, in: ARX: *Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol*, Bd. 2, 1998.
- PÖTZL-MALIKOVA 1981 Pötzl-Malikova, Maria: Die Statuen Maria Theresias und Franz I. Stephans von Lothringen von Franz Xaver Messerschmidt. Ein Beitrag zur typologischen Ableitung des spätbarocken Herrscherstandbildes, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 34 (1981), S. 131ff.
- PREISS 1980 Preiss, P.: *Böhmen und die österreichische Malerei in der Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, Symposium 1979/80, Akademie der Wissenschaften, Wien 1980.
- RAGOLSKY 1990 Ragolsky, H. / Wenzel, H. (Hrg.): *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990.
- RAITHEL 1954 Raithel, Richard: *Maria Theresia und Joseph II. ohne Purpur. Mit ihren eigenen Worten und denen ihrer Zeitgenossen geschildert*, 1954.
- RASCHAUER 1958 Raschauer, Oskar: Die kaiserlichen Wohn- und Zeremonialräume in der Wiener Hofburg zur Zeit Maria Theresias, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften philosophisch-historische Klasse* 95 (1958), S. 283-290.
- RASCHAUER 1960 Raschauer, Oskar: *Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schloßbau Kaiser Josephs I.*, Wien 1960.
- RASMO 1951 Rasmò, N.: *Giovanni Battista Lampi (1751-1830)*, Trient 1951.
- REIFENSCHIED 2000 Reifenscheid, Richard: *Die Habsburger in Lebensbildern*, 2000.
- REINLE 1984 Reinle, Adolf: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich/München 1984.
- REPGEN 1991 Repgen, Konrad (Hrg.): *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, 1991 (= Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte 19).

- RIZZI 1995 Rizzi, Georg: Das Palais Harrach auf der Freyung, in: PALAIS HARRACH 1995.
- ROETTGEN 1972 Roettgen, Steffi: Antonius de Maron faciebat Romae. Zum Werk Anton von Marons in Rom in: AK KÜNSTLER UND ROM 1972, S. 35-52.
- ROETTGEN 1999 Roettgen, Steffi: *Anton Raphael Mengs 1728 – 1779. Bd. 1: Das malerisches und zeichnerische Werk*, München 1999.
- ROETTGEN 2001 Roettgen, Steffi: *Anton Raphael Mengs 1728 – 1779. Bd. 2: Leben und Wirken*, München 2001.
- RONZONI 1995 Ronzoni, Luigi A.: Die Ausstattungen der Harrachschen Palais und die Wiener Akademie im 18. Jahrhundert, in: PALAIS HARRACH 1995.
- ROSENTHAL 1970 Rosenthal, Earl. E.: Die Reichskrone, die "Wiener Krone" und die "Krone Karls des Großen um 1520, in: *Jb. d. kh. Slgn. in Wien*, N.F., Bd. 30 (1970), S. 22ff.
- ROTH 1997 Roth, Carsten: Beruf Kaiser, oder Regieren ist doch auch Arbeit: Herrscherarbeit und Untertanenarbeit in den Beispielen aus der Ikonographie Wilhelm II. in: TÜRK 1997, S. 72-93.
- ROTHER 1968 Rothe, Carl (Hrg.): *Die Mutter und die Kaiserin. Briefe der Maria Theresia an ihre Kinder und Vertraute*, Wien 1968.
- SACHS 1994 Sachs, Hannelore (u.a.): *Christliche Ikonographie in Stichworten*, 1994.
- SACHS-HOMBACH 1999 Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrg.): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, 1999.
- SADOWSKY 1992 Sadowsky, Thorsten: Bürgerlicher Erwartungshorizont und absolutistische Herrschaftspraxis. Joseph II. und seine Reformen im Urteil bürgerlicher dt. Reisender und der Wiener Aufklärung, in: *Das 18. Jahrhundert und Österreich* 6 (1992), S. 99-118.
- SAUERLÄNDER 1989 Sauerländer, Willibald: Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte, in: *IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 8, 1989.
- SCHAEFFER 1935 Schaeffer, Emil: *Die Habsburger schreiben Briefe. Privatbriefe aus 5 Jahrhunderten*, 1935.
- SCHILD 1998 Schild, Wolfgang: Das Porträt des gerechten Herrschers, in: KÖSTLER 1998, S. 65-84.
- SCHINDLING/ZIEGLER 1990 Schindling, Anton / Ziegler, Walter (Hrg.): *Kaiser der Neuzeit (1519-1918)*, 1990.

- SCHLEIER 1980 Schleier, Erich: Herrscherbild und Staatsporträt, in: AK BILDER VOM MENSCHEN 1980, S. 197-237.
- SCHLINK 1997 Schlink, Wilhelm: *Bildnisse: Die europäische Tradition der Portraïtkunst*, 1997.
- SCHLOBACH 1990 Schlobach, Jochen: Französische Aufklärung und deutsche Fürsten, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 17 (1990), S. 327-349
- SCHLOSSER 1910/11 Schlosser, Julius von: Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, in: *Jb. d. kh. Slgn. d. Khauses.* 29 (1910/11), S. 171-258.
- SCHMUTTERMEIER 1981 Schmuttermeyer, Elisabeth: Franz Anton Palko, in: *Alte und moderne Kunst*, Heft 176, 26. Jg. (1981), S. 2 f.
- SCHOCH 1975 Schoch, Rainer: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, 1975.
- SCHÖNBORN 1984 Schönborn, Christoph von: *Die Christus-Ikone. Eine theologische Hinführung*, Schaffhausen 1984.
- SCHRAMM 1955 Schramm, Percy Ernst: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, 3 Bde., Stuttgart 1955 (= Schriften der Monumenta Germaniae historica, 13).
- SCHULZ 1852 Schulz, J.: *Charakteristik Josephs II. in 130 Anekdoten*, 1852.
- SCHUMANN 2003 Schumann, Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.
- SCHÜTZ 1987 Schütz, Karl: Bildnisse der Enkelkinder Maria Theresias, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XL (1987).
- SCHWARZENBERG 1974 Schwarzenberg, Anna Maria: *Studien zu F.H. Füger. Seine Bedeutung als Zeichner*, Diss. 1974.
- SCHWEERS 1994 Schweers, Hans F.: *Gemälde in deutschen Museen: Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, München 1994.
- SCHWEIKHART 1997 Schweikhart, Gunter: Tizian in Augsburg, in: Bergdolt 1997, S. 21-42.
- SCHWEIKHART 1997 *Schweikhart, Gunter: Tizian in Augsburg*, in: BERGDOLT 1997.
- SCHWINGEL 1954 Schwingel, Karl (Hrg.): *Festschrift für Karl Lohmeyer*, Saarbrücken 1954.
- SEDLMAYR 1960 Sedlmayr, Hans: Die politische Bedeutung des dt. Barock. Der "Reichsstil", Wiederabdruck des Aufsatzes von 1938 in: Ders., *Epochen und Werke*, Bd. 2, 1960, S. 140-156.

- SIGMUND 1995 Sigmund, Anna Maria: *Das Haus Habsburg, Häuser Habsburgs: Wohnen und Leben einer Dynastie*, 1995.
- SKALWEIT 1957 Skalweit, Stephan: Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts, in: *Historische Zeitschrift* 184 (1957), S. 65-80.
- SOLY 2000 Soly, Hugo (Hrg.): *Karl V. (1500-1558) und seine Zeit*, Köln 2000.
- SOMMER-MATHIS 1994 Sommer-Mathis, Andrea: *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, 1994.
- SPANKE 1996 Spanke, Daniel: Überlegungen zum Bildkonzept „Ikone“ am Beispiel des „Mandylion“, in: *Das Münster*, 49. Jahrgang (1996).
- SPANKE 2004 Spanke, Daniel: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur*, München 2004.
- STAEHELIN 1943 Staehelin, Ernst (Hrg.): *Johann Caspar Lavaters ausgewählte Werke*, Bd. 2, Gott schuf den Menschen sich zum Bilde 1772 – 1779, Zürich 1943.
- STEINBERG 1934 Steinberg, Sigfrid: *Bibliographie zur Geschichte des Deutschen Porträts*, Hamburg 1934 (= Historische Bildkunde 1).
- STEINBRUCKER 1915 Steinbrucker, Charlotte: *Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst*, Berlin 1915.
- STEINER 1972 Steiner, Hartwig: *Die Mitglieder der „Hohen Schule“, Zur Sozialgeschichte der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert*, Diss. (Mss.) Wien 1972.
- STIX 1922 Stix, Alfred: *Die Aufstellung der ehemals kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im 18. Jahrhundert*, Wien 1922.
- STIX 1925 Stix, Alfred: *Johann Heinrich Füger*, 1925.
- STOCKAR 1964 Stockar, Jürg: *Kultur und Kleidung der Barockzeit*, 1964.
- STOICHITA 1986 Stoichita, Victor J.: *Imago regis*, in: GREUB 1986/2001.
- STOICHITA 1999 Stoichita, Victor J. / Goderch, Anna: *Goya. The last carnival*, 1999.
- STOICHITA 1999<sup>2</sup> Stoichita, Victor J.: *Royal Games*, in: STOICHITA 1999, S. 219 - 263.
- STOICHITA 2001 Stoichita, Victor J.: *Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*, in: GREUB 1986/2001, S. 207-234.
- STROMER 1996 Stromer, Markus: *Adelige Selbstdarstellung und Fremdbilder am Beispiel der Habsburger*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, Bd. 47 (1996), S. 104-114.

- SZABADVÁRY/VÁMOS 1997 Szabadváry, F. / Vámos, É.: Das Erscheinen der Chemie als selbständige Disziplin, in: SZÖGI 1997.
- SZÖGI 1995 Szögi, László: *Regi Magyar, Egyetemek Emlékezete, Memoria universitatum et scholarum maiorum regni hungariae 1367-1777*, Budapest 1995.
- SZÖGI 1997 Szögi, László (Hrg.): *Universitas Budensis 1595 – 1995, Internationale Konferenz für Universitätsgeschichte aus Anlaß der Sechshundertjahrfeier der Gründung der Budaer Universität*, Budapest 1997.
- TATZER 1969 Tatzler, Leopold: Max von Portheim - Bibliograph einer Epoche, in: *Wiener Kulturnotizen*, Nr. 16, 1969.
- TELESKO 1997 Telesko, Werner: Napoleon I. als „thronender Jupiter“. Zur Rezeption des europäischen Herrscherporträts bei Jean-Auguste Dominik Ingres, in: *Pantheon* Bd. 55 (1997), S. 200-204.
- TELESKO 1998 Telesko, Werner: *Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799-1815*, Wien 1998.
- TEMPERLEY 1968 Temperley, Harold: *Frederic the Great and Kaiser Joseph. An Episode of War and Diplomacy in the 18th Century*, London 1968.
- THIÉBAULT 1901 Thiébauld, Dieudonné: *Friedrich der Große und sein Hof*, 2 Bde., Stuttgart 1901.
- THIEME-BECKER 1992 Thieme-Becker: *Allgemeines Kunstlexikon*, 1992.
- THOLKEN 1999 Tholken, Gabriele M.: Hofmaler und Hofmalerinnen, in: AK LEBENSLUST 1999.
- THOMASBERGER 1992 Thomasberger, Edith: Joseph und Anton Hickel. Zwei josephinische Hofmaler, in: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, Nr. 80/81, 36./37. Jg. (1992/93), S. 5-133.
- TIETZE 1936 Tietze, Hans: *Tizians Leben und Werk*, Wien 1936.
- TIKKANEN 1912 Tikkanen, Johann Jakob: *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*, 1912.
- TIRLER - VON LUTZ 1990 Tirlir - von Lutz, Alma: "Karl Henrici (1737-1823) - ein Scheidnitzer Maler im südlichen Tirol", *Schlesischer Kulturspiegel*, hrg. v. der Stiftung Kulturwerk Schlesien, 25. Jahrgang, Folge 3/4 (1990). AK MOZART IN WIEN 1990,
- TRNEK 1989 Trnek, Renate: *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Illustriertes Bestandsverzeichnis*, Wien 1989.
- TSCHISCHKA 1836 Tschischka, F.: *Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate*, Wien 1836.

- TURINA 1980 Turina, Moran: El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V., in: *Goya*, Bd. 159 (1980), S. 159f.
- TÜRK 1997 Türk, Klaus (Hrg.): *Arbeit und Industrie in den bildenden Kunst*, Stuttgart 1997.
- UPHUS 2004 Uphus, Joh. B.: Der Horos des Zweiten Konzils von Nizäa 787. Interpretationen und Kommentar auf der Grundlage der Konzilsakten mit besonderer Berücksichtigung der Bilderfrage, in: BRANDMÜLLER 2004.
- URCH 1991 Urch, Katharina: Ein Kaiser im "Sorgenstuhl seiner Macht"? Zur Rezeption und ikonographischen Tradition des Münchner Kaiserbildnisses, in: *Pantheon* XLIX (1991), S. 100-120.
- VACHA 1992 Vacha, Brigitte / Pohl, Walter / Vocelka, Karl: *Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte*, 1992.
- VEHSE 1852 Vehse, Eduard: *Geschichte des österreichischen Hofes und Adels*, Hamburg 1852.
- VERDENHALVEN 1968 Verdenhalven, Fritz: *Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachraum*, 1968.
- VOCELKA 1980 Vocelka, Karl: Das Nachleben Josephs II. im Zeitalter des Liberalismus, in: AK Joseph II. 1980.
- VOCELKA 1997 Vocelka, Karl: *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, 1997.
- VOCELKA 1998 Vocelka, Karl: *Die private Welt der Habsburger. Leben und Alltag einer Familie*, 1998.
- VORSTER 1999 Vorster, Angelika: *Das Doppelporträt Kaiser Josephs II. und Pietro Leopoldos von Toskana von Batoni (1769). Eine Werkmonographie im historischen Kontext*, Magisterarbeit 1999.
- VORSTER 2001 Vorster, Angelika, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 2, 2001, S. 106 – 120.
- VUAFLERT 1909 Vuafiert, Albert / Bourin, Henri: *Les portraits de Maria Antoinette. Etudes d'iconographie critique*, Bd. 1, L'Archiduchesse 1755-1770, Paris 1909, S. 18ff.
- WAGNER 1965 Wagner, Hans: Die Reise Josephs II. nach Frankreich 1777 und die Reformen in Österreich, in: HANTSCH 1965, S. 221-246.
- WAGNER 1972 Wagner, W.: Die Rompensionäre der Wiener Akademie, in: AK KÜNSTLER IN ROM 1972.
- WALTER 1954 Walter, Friedrich: *Das Porträt des Königs*, in: SCHWINGEL 1954, S. 219-222.

- WANDRUSZKA 1963 Wandruszka, Adam: *Leopold II. Erzherzog von Österreich, Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser*, 1963-1965.
- WANDRUSZKA 1984 Wandruszka, Adam: *Das Haus Habsburg. Die Geschichte einer österreichischen Dynastie*, Wien 1984.
- WANGERMANN 1986 Wangermann, E.: Joseph von Sonnenfels und die Vaterlandsliebe der Aufklärung, in: *Das 18. Jahrhundert und Österreich*, Bd. 3, 1986.
- WARNKE 1985 Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996.
- WATERHOUSE 1967 E. K. Waterhouse, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor*, London 1967, Nr. 5
- WEHLER 1987 Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 1, *Vom Feudalismus des Alten Reichs bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700 – 1815*, 1987.
- WEINKOPF 1875 Weinkopf, Anton: *Beschreibung der k. k. Akademie der bild. Künste 1783-1799*, Wien 1875.
- WEINMANN 1952 Weinmann, Alexander: *Vollständiges Verlagverzeichnis Artaria & Comp.*, Musikverlag Ludwig Krenn, Wien 1952.
- WEISSENHOFER 1923 Weißenhofer, Anselm: Martin de Meytens und der Wiener Hof, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 1923, S.52-56
- WEISSERT 1999 Weissert, Caecilie: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, 1999.
- WEIXLGÄRTNER 1927 Weixlgärtner, Arpad / Planiscig, Leo (Hrg.): *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Wien 1927.
- WETHEY 1971 Wethey, Harold: *The paintings of Titian*, Bd. 2, Titian. The Portraits, London 1971.
- WILCEK 1928 Wilcek, K.: Fügers künstlerischer Entwicklungsgang, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 2 (1928).
- WILSON/ SMITH 1996 Wilson-Smith, Timothy: *Napoleon and his artists*, London 1996.
- WINKLER 1993 Winkler, Hubert: *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Span. Erbfolgekrieg*, Wien 1993.
- WITZMANN 1978 Witzmann, Reingard: *Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier*, Wien 1978.

- WOLF/TRASKA 1999      Wolf, Gerhard / Traska, Georg: Povero Pastore. Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi, in: MRAZ/ SCHÖGL 1999.
- WOLFSGRUBER 1983      Wolfsgruber, Karl: *Die Brixner Hofburg. Ein Führer durch das Diözesanmuseum*, Bozen 1983.
- WURZBACH              Wurzbach, Constantin von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 1856 – 1891.
- ZÖLLNER 1983         Zöllner, Erich: *Österreich im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus*, Wien 1983.

## X. Personenregister (Auswahl)

Zeichenerklärung:

\* = Seite mit Erwähnung eines Porträts

( ) = Erwähnung dieser Katalognummer

Name	Seite	Kat. Nr.
Adam, Jakob	147, 148*(162), 150f., 153*(245), 154f., 168, 184, 202, 211*(162).	162, 208, 209, 243, 244, 245
Amerling, Friedrich von	153, 167.	
Artaria (Kunsthandlung)	142-155, 202, 211.	
Auerbach, Karl	70, 94	121
Balzer, Johann	149, 154f., 179.	218, 224, 233, 248
Batoni, Pompeo	10, 37-46, 49-59, 66, 6, 73, 73-90, 103-107, 115, 119-122, 131, 163, 168, 197.	34ff.
Bause, Johann Friedrich	154.	
Beer, Joh. Friedrich	137*(264), 185*.	264, 266
Bencini, Anton	64-66	
Bergmann, Franz Anton	74ff., 211.	
Beyer, Gabriele	65f.	
Blaschke, Joh.	150*(161), 211*(160).	160, 161
Boizot, Simon Louis	134*(183).	183, 184
Brand, Johann Christian	61, 65, 68, 157* u. 174f.*(141-143), 176f.*(120)	120, 141-143
Brunati	79.	
Chodowiecki,	172, 177f., 180, 184*,	277

Daniel	190, 199, 202, 205	
Coudray, Ritter von	133-139, 188, 191.	
Crivelli, Giuseppe Dionigio	81, 103f., 108, 121.	
Diderot, Denis	12f	
Donath, Daniel	66, 72, 129*, 171*.	126
Ducreux, Joseph	10, 74, 97, 129, 131-136.	68ff.
Duvivier, Nicolas-Cyrien	131f.*(31).	31, 69
Eder, Joseph	153* u. 192*, 193*(293)	292, 293
Fischer, Vinzenz	184*, 185.	146
Franke, Johann Heinrich	15, 172	
Franz II./I. von Österreich	7, 164, 167, 174, 186, 192.	
Franz Joseph I. von Österreich	116, 167.	
Friedrich II. von Preußen	15, 19, 78, 127, 167, 177ff., 186, 190f., 199, 215.	
Füger, Heinrich F.	50-59, 69* (129), 72, 90, 145, 150, 153, 168*(145), 211.	129, 145, 158-165, 270
Geisler, Anton Friedrich	20, 23, 24, 73, 125, 127, 132, 138, 139, 161, 189, 192, 207	
Goya, Francesco	201.	
Guibal, Nicolas	171*	94
Gustav III. von Schweden	63, 71, 126f., 135f., 139ff.	
Hagenauer, Johannes		186
Haid, Johann	47, 105, 145, 151f.	53,

Gottfried		100, 205, 207,
Hamilton, Philipp	177f.*	118
Harrach, Ernst Guido Graf von	102-105, 108, 118, 121.	
Hauzinger Joseph	10, 52, 65f., 69-72, 110, 112.	138
Henrici, Johann Joseph Karl	58*, 184.	189
Hickel, Joseph	37-59, 64-72, 83,84,88, 93,95,103,106,108, 116f. 121, 129, 136f., 147, 160f.*(97), 162- 169, 164*(166),175, 179, 207.	73- 98, 166ff .
Isabella von Parma	17	
Janota, Johann Georg	145, 147*f., 151, 152, 154.	84
Katharina II. von Rußland	19, 122, 124, 140.	
Kauffmann, Angelika	74, 78.	
Kaunitz-Rietberg, Wenzel von	27, 45, 61, 69, 72, 88, 109-112, 125, 142, 145-147.	
Kauperz, Johann V.	147, 151, 154.	
Kindermann, Dominik	81, 103-106,121, 168, 207.	49
Kymli, Franz	51, 75, 134f., 135*(134).	(133) , 134, 135
Lampi, Johann Baptist (d. Ä.)	57, 93* (123), 98* (129), 109-114, 110* (172), 124.	123, 127, 149, 172
Laugier, Alexandre	83-89, 120, 122.	
Lavater, Johann Caspar	25f., 52, 120, 137, 193-205.	
Lens, Cornelis Andreas	10, 74, 96.	
Lichtenberg, Georg	193, 195, 200.	

Christian		
Liotard, Jean- Étienne	30-35, 50-57, 90, 107, 135f., 147.	8-11, 137
Lips, Johann Heinrich	137*, 196.	87
Löschenkohl, Hieronymus	144, 192, 195f.*, 201*.	235, 236, 272
Ludwig XIV. von Frankreich	6, 13, 160f., 179.	
Ludwig XV. von Frankreich	12, 14.	
Ludwig XVI. von Frankreich	166, 189.	
Mansfeld, Johann Ernst	32, 145, 148f.*(237), 155f.*(210), 179, 184f.*(268).	210, 212, 237, 241, 268
Marie Antoinette, Königin von Frankreich	52, 63, 74, 106, 126- 130, 133-141, 185, 197.	
Maron, Anton von	48ff.*, 57f., 66, 78, 84, 88, 114, 121, 169f.	66, 67, 112- 115
Maulpertsch, Franz Anton		132
Mechel, Christian	197	
Messerschmidt, Franz X.	36f.*(182).	181, 182
Meytens, Martin van	29-35, 48, 58, 63, 71- 72, 107f., 131, 213.	1-7, 18- 33,
Millitz, Michael	36f, 116.	32
Montagna, Leopold von	46*, 115, 169*.	95
Neuhauser, Franz	66.	
Nilson, J. E.	19, 179, 196*.	250
Noeff, Jean Pierre	53*.	139
Paderborn, Joh. Volkmar	34*.	26
Palko, Franz	32ff., 155..	14,

		28
Pezzl, Johann	26 f., 42, 75.	
Piranesi, Francesco	154.	
Plinius / Dibutade-Legende	196.	
Pohl, Wenzel	66, 96*, 167.	33
Portheim, Max von	142f., 167, 179, 192.	
Prixner, Leopold	186f.*	263
Puhlmann, Johann Gottlieb	79.	
Quadal, Martin Ferdinand	174*.	179
Regoli, Bernardino	89*.	37
Rigaud, Hyacinthe	13, 65, 160.	
Romano, Giuseppe Silano	120.	
Rösch, Franz Joseph	114*.	131
Roslin, Alexandre	129f., 140.	
Rossi, Andrea	122, 124.	44
Rousseau, Jean Jacques	12.	
Saint Odile, Baron von	83-89, 104.	
Sardini, Lodovico	120.	
Schmiddli, Daniel	50*.	128
Schmidt, Johann Martin	53f.*, 115f.	147, 148
Schmutzer, Jakob Matthias	145-154, 148*.	72
Seybold, Christian		12

Sonnenfels, Joseph von	25-26, 52, , 18, 146-147, 167.	
Sperges, Baron von	109-112.	
Steiner, Johann Nepomuk	110f., 116, 186.	
Streicher, Franz	53*, 169.	50
Sulzer, Johann Georg	13f.	
Superchy, Stefano		45
Tischbein, Johann Heinrich	200f.	
Vanloo, Louis-Michel	12ff.	
Vigée Lebrun, Elisabeth	126f.	
Wagner, Andreas	57, 115*.	155
Weikert, Georg	33 (22), 47ff., 58, 66* (22), 72, 117	22, 99-111
Wilhelm II., deutscher Kaiser	167.	
Will, Johann Martin	179, 183*(260), 192*(291).	260, 290, 291
Wille, Johann Georg	135, 145, 154.	
Zauner, Franz Anton	5, 174f.*	188
Zollicher, Johann	54, 66, 72.	

## **XI. Systematischer Katalog**

### **Vorbemerkungen zum Katalog:**

In Teil I des Katalogs (Hauptkatalog) werden alle Bildnisse Josephs II. (Gemälde, Reproduktionsgraphik und Skulptur) erfaßt, die aufgrund ihrer Bedeutung im Textteil erwähnt wurden.

Dieser Bestand der Bildnisse Josephs II. ist nach folgendem System geordnet: Innerhalb einer groben chronologischen Ordnung, die sich durch die drei Phasen der Biographie Josephs II. ergibt, werden die einzelnen Porträtversionen Josephs II. definiert und in gesonderten Rubriken vorgestellt. Diese Rubriken wurden nach dem Künstler der prägenden Version benannt. Neben den Porträts dieses Künstlers wurden auch die Porträts anderer Künstler hier eingeordnet, die sich nach dem Vorbild richten. Ebenfalls sind hier die Reproduktionsstiche einsortiert, die eindeutig an dem prägenden Typus orientieren. Die Ordnung innerhalb einer Porträtversion erfolgt zunächst ikonographisch und dann chronologisch.

Um die Transparenz der gesamten Entwicklung der Porträts Josephs II. zu erhalten, wurden die Porträts von Joseph Hickel, der über eine lange Zeitspanne Porträts Josephs II. angefertigt hat, unterteilt. So finden sich diejenigen Porträts, die eindeutig erst nach 1780 entstanden sind, unter der Rubrik der zur Zeit der Alleinregierung entstandenen Porträts.

Um diesen Hauptteil des Katalogs, der das Ziel verfolgt, die Entwicklung der Porträtversionen aufzuzeigen, nicht zu überdehnen, wurden diejenigen Werke der Graphik in einem gesonderten Katalog (Teil II) erfaßt, die eigenständige Bilderfindungen darstellen. Dieser zweite Teil des Katalogs ist nach Themen gegliedert und in sich chronologisch aufgebaut.

### **Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen:**

Aukt. Kat.	Auktionskatalog
B	Maße des Blatts
BA	Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
D	Maße der Darstellung
Doro.	Auktionshaus Dorotheum Wien
MvP	Max von Portheim Sammlung
Öl/Lwd.	Ölgemälde auf Leinwand
P	Plattenmaß
PAD	Porträtarchiv Diepenbroick, Münster
Slg.	Sammlung

Die Nummer in Klammern, die hinter der Inventarnummer des Wienmuseums steht, bezeichnet die Signatur der Graphikmappe, in der das Blatt verwahrt ist.

## **Gliederung des Katalogs:**

### **A Teil I: Hauptkatalog: Gemälde, graphische Reproduktionen und Skulptur**

<b>1. Bildnisse der Jugend und frühen Kaiserwürde (1741-1768) Kat. Nr.:</b>	<b>1 – 33</b>
a) Jugendbildnisse	1 – 7
b) Porträts von Jean-Étienne Liotard und Nachfolger	8 – 17
c) Porträts von Martin van Meytens und Nachfolger	18 – 33
<b>2. Die Findung des Kaiserbildes in der Mitregentschaft (1769-1780):</b>	<b>34 – 145</b>
a) Porträts von Pompeo Batoni und Nachfolger	34 – 67
b) Porträts von Joseph Ducreux	68 – 72
c) Porträts von Joseph Hickel und Nachfolger	73 – 98
d) Porträts von Georg Weikert	99 – 111
e) Porträts von Anton von Maron	112 – 115
f) weitere Bildnisse zwischen 1770 und 1780	116 – 145
<b>3. Die Porträts während der Alleinregierung (1780-1790):</b>	<b>146 – 180</b>
a) Porträts von 1780 – 1784	146 – 157
b) Die Porträts von Heinrich F. Füger	158 – 165
c) Die Porträts von 1785 – 1790	166 – 180
<b>4. Skulptur</b>	<b>181 – 188</b>
<b>5. Posthume Darstellungen (Auswahl)</b>	<b>189 – 193</b>

### **B .Teil II: Selbständige Kompositionen der Druckgraphik**

*(vgl. auch Vorbemerkungen zum Graphikkatalog dort)*

1) Brustbilder bis Ganzfigur	200 – 216
2) Reiterbildnisse	217 – 227
3) Profilbildnisse und Silhouetten	228 – 256
4) Allegorische Darstellungen	257 – 277
5) Szenische Darstellungen	278 – 296

## **A. Gemälde, Reproduktionsgraphik und Skulptur**

### **1. Bildnisse der Jugend und frühen Kaiserwürde:**

a) Jugendbildnisse (Kat. Nrn. 1 –7)

Martin van Meytens

1744

Öl/Lwd.

216 x 162

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 49808

nicht bekannt

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 29)*

**Beschreibung:**

Das Porträt Josephs II. als kleiner Erzherzog ist hier in den Rahmen eines Repräsentationsporträts Maria Theresias integriert.

**Kommentar:**

Durch die Integration in das Porträt Maria Theresias kommt dem Porträt des Thronfolgers die Funktion zu, auf den Fortbestand der Dynastie Habsburg-Lothringen hinzuweisen. Hieran wird deutlich, daß die frühesten Porträts des Erzherzogs eine rein genealogische Bedeutung hatten und – wie in diesem Fall – als Attribut der Mutter fungierten.

Martin van Meytens

1745 ca.

Öl/Lwd.

80,5 x 65

Dorotheum 1783. Auktion, 6.3.1996,  
Nr. 182

Inv. Nr.: keine

fürstliche Privatsammlung

Foto des Aukt. Kat.



*(Erwähnung im Textteil: S. 29)*

### **Beschreibung:**

Das Dreiviertelporträt des kleinen Erzherzogs zeigt ihn in ungarischer Tracht mit hermelingefüttertem Mantel. Er steht frontal zum Betrachter, blickt diesen an und scheint gerade im Begriff zu sein, seinen Degen aus der Scheide zu ziehen. Durch die körperschränkende Geste des rechten Arms wurde zudem erreicht, daß der Blick des Betrachters auf den niederösterreichischen Erzherzogenhut gerichtet wird, der sich im rechten Vordergrund auf einem Kissen befindet.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt, das im Kunsthandel präsentiert wurde, soll dem Katalog zufolge aus einer "hochfürstlichen Sammlung" stammen. Seine Gesichtsversion geht auf ein Vorbild zurück, das von Martin van Meytens für den Kaiserhof angefertigt worden war (KHM Inv. Nr. 7059) und das für viele Varianten übernommen wurde (u.a. Variante in Prager Nationalgalerie, Nr. 0787). Die Menge der Porträts des kleinen Erzherzogs in ungarischer Tracht ist als diplomatische Referenz Maria Theresias an ihre ungarischen Untertanen zu erklären, mit deren Unterstützung im Erbfolgekrieg wichtige Erfolge erzielt werden konnten.

Martin van Meytens

1748 ca.

Öl/Lwd

ca. 80 x 60

Privatbesitz Deutschland

Inv. Nr.: keine

aus Familienbesitz

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 29)*

### **Beschreibung:**

Das Kniestück zeigt den Erzherzog in ungarischer Tracht mit pelzgefüttertem Mantel. Mit der rechten Hand weist er nach links vorne aus dem Bild hinaus, während er die linke in die Hüfte gestützt hat. Auf einem Tischchen rechts vorne befindet sich der Erzherzogenhut. Die Tatsache, daß dieses Tischchen an seine Körpergröße angepaßt wurde, verdeutlicht, daß der Thronfolger in der Bildrealität wie ein Erwachsener erscheinen sollte, da er eine altersunabhängige und durch seine Geburt definierte Würde repräsentierte.

### **Kommentar:**

Der Familienvorstand während der Regierungszeit Maria Theresias, Ferdinand Carl von Ulm-Erbach (1725 - 1781), war Landvogt der Markgrafschaft Burgau in Günzburg und später Regierungspräsident von Vorderösterreich in Freiburg. Als enger Vertrauter der Kaiserin erhielt er einige Gemälde, die in Schloß Schönbrunn gehangen hatten, und begleitete zudem Marie Antoinette auf der Reise zu ihrer Hochzeit nach Frankreich (1770) (vgl. Konrad 1986, S. 6). Durch diese Verbindung ist es wahrscheinlich, daß das Porträt des Thronfolgers ihm von Maria Theresia geschenkt wurde.

Das äußerst qualitätsvolle Porträt, das noch nicht publiziert wurde, vermittelt eine Vorstellung von der feinmalerischen Qualität, für die der Hofmaler von Maria Theresia gepriesen wurde.

### **Literatur:**

Konrad 1986, S. 6.

Meytens (Schule)

1748 ca.

Öl/Lwd

88 x 71

KHM (heute in der Schausammlung  
der Bundesmobiliенverwaltung –  
Hofmobiliенdepot Wien)

Inv. Nr.: 8775

alte Inv. Nr.: Pr(imogenitur) 114

aus Besitz des Kaiserhauses

Fotodokumentation des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 29)*

### **Beschreibung:**

Die Darstellung zeigt Erzherzog Joseph ungefähr im Alter von sieben Jahren im Format des Kniestücks im roten Hoffrack und mit einem Dreispitz auf dem Kopf. Er ist nach halb links gewandt und weist mit der rechten Hand nach links aus dem Bildraum hinaus.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt ist eine reduzierte Fassung eines ganzfigurigen Bildnisses, das sich ebenfalls im Besitz des KHM befindet und aus dem Besitz des Kaiserhauses stammt (alte Inv.: AA 88, Maße: 140 x 110 cm). Jene vorausgehende Version vermittelt die Assoziation eines Jagdporträts, indem links im Hintergrund Reiter zu sehen sind und rechts im Hintergrund ein Bedienter ein Pferd hält. Durch die weisende Geste, mit der der kleine Erzherzog in beiden Versionen dargestellt wurde, klingt bereits der Befehlsgestus, der zum Repertoire der Feldherrnporträts gehört, an.

**Literatur:** AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 22, ohne Abb.

Martin van Meytens

1753 ca.

Öl/Lwd.

220 x 158 (ohne Rahmen)

Graz, Landesmuseum, Schloß  
Eggenberg

Inv. Nr.: Eg 173

Sammlung Graf Lamberg,  
1953 vom Museum angekauft

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 30)*

### **Beschreibung:**

Dieses Gruppenbildnis zeigt Joseph II. als Erzherzog zusammen mit seinem nächstgeborenen (und 1761 verstorbenen) Bruder Carl Joseph. Beide Brüder stehen in einem Innenraum und blicken von ihrer Beschäftigung beim Zeichnen und Vermessen von Grundrissen militärischer Festungsbauten hoch. Joseph steht links und verweist mit der linken Hand auf die Pläne, die Carl - rechts an einem Tischchen stehend - in der Hand hält. Neben Lineal und Winkeln befindet sich dort auch der Erzherzogenhut, der die beiden Knaben ausweist.

### **Kommentar:**

Vor dem Ankauf durch das Museum befand sich das Porträt als Ausstattungsstück in Schloß Trautenfels der Grafen Lamberg. Zuvor soll es im Schloß der Familie in Steyr gegangen haben und entstammt somit diversen Schloßausstattungen. Da neben diesem Porträt ein Pendantporträt existiert, das Peter Leopold, den dritten Sohn Maria Theresias zeigt, waren durch dieses Ensemble alle drei ersten Söhne der Kaiserin im Bild präsent. Durch die Beschäftigung der Kinder mit militärischen Planzeichnungen wird auf ihre zukünftigen Pflichten als Landesherren (Carl war als Thronfolger für das Großherzogtum der Toskana vorgesehen) hingewiesen.

Martin van Meytens und Werkstatt

1755 ca.

Öl/Lwd.

175 x 235

KHM, Innsbruck Hofburg;  
Kaiserappartements, Rosa Salon

Inv. Nr.: 3463

aus dem Besitz des Kaiserhauses

Abb. nach: Kunsttopo., Bd. LXVII,  
S. 159, Abb. 184



*(Erwähnung im Textteil: S. 30, 97)*

### **Beschreibung:**

Das Gruppenporträt zeigt Erzherzog Joseph zusammen mit seinen Brüdern Carl und Leopold. Alle sind stehend in freier Landschaft auf einer leichten Bodenerhebung dargestellt, die rechts hinten den Blick in die Ebene freigibt.

### **Kommentar:**

Das Porträt befindet sich im heutigen sog. Rosa Salon der Kaiserappartements in der Innsbrucker Hofburg und gehört zur ursprünglichen Ausstattung dort. Wie bei den vorher beschriebenen Porträtpendants aus Eggenberg sind hier alle drei ersten Söhne Maria Theresias dargestellt. Durch diese Geschwisterreihe der männlichen Nachkommen konnte der gesicherte Fortbestand der Familie dokumentiert werden.

### **Literatur:**

Österreichische Kunsttopographie, Bd. LXVII: Innsbruck Hofbauten, S. 159, Abb. 184.

Martin van Meytens

1760 ca.

Öl/Lwd.

keine Angaben

Graz, Landesmuseum, Schloß  
Eggenberg

Inv. Nr.: Eg 274

Ankauf 1953 aus Privatbesitz

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 30)*

### **Beschreibung:**

Das beinahe ganzfigurige Bildnis zeigt Joseph II. als Erzherzog in der Zeremonialtracht des Spanischen Mantelkleides. Auf dem Tisch rechts im Bild liegen der Erzherzogenhut sowie der Federhut, der zum Habit des Mantelkleides gehörte. Die beiden Säulen, die hinter Joseph aufragen, stellen eine Würdeformel aus dem Repertoire des barocken Herrscherporträts dar. Auch der gezierte Tanzmeisterschritt, mit dem sich Joseph II. vor dem Thron präsentiert, entstammt diesem ikonographischen Kanon, der von den großen Vorbildern des barocken Herrscherbildnisses vertraut ist.

### **Kommentar:**

Die von Meytens gewählte Porträtdarstellung entspricht dem Kanon des barocken Herrscherbildnisses und unterscheidet sich wenig von den gleichzeitigen Porträts seines Vater, Franz I. Stephans. Es wird deutlich, daß sich zu diesem Zeitpunkt noch keine eigenständige Ikonographie für den Erzherzog herausgebildet hatte, sondern er im Stil der Generation seiner Eltern dargestellt wurde.

b) Die Porträts von Jean-Étienne Liotard und Nachfolgern (Kat. Nrn. 8 – 17)

Jean-Étienne Liotard

1762

Pastell

74 x 56

Genf, Musée d'art et d'histoire

Inv. Nr.: Triv 58a

österreichische Privatsammlung;  
1938 im Kunsthandel in Kopenhagen

Loche / Roethlisberger 1978, S. 112,  
Nr. 254



*(Erwähnung im Textteil: S. 30/31)*

### **Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt den Erzherzog in goldbesticktem Samtrock nach halb links gewandt. In der rechten Hand, die aufgestützt ist, hält er ein Schriftstück.

### **Kommentar:**

Liotard hielt sich im Jahr 1762 in Wien auf, um im Auftrag Maria Theresias die einzelnen Mitglieder ihrer Familie, vor allem sie und ihre Kinder, zu malen. Von Joseph II. entstanden in diesem Zusammenhang mehrere Repliken dieser Version, die hier in Genf erhalten ist. Während Loche und Roethlisberger in ihrer Monographie Liotards nur die Repliken dieser Version aufführen, bildet Beerli 1955 eine weitere Version Josephs II. innerhalb der Reihe der Erzherzogenpastelle ab.

Diese Version, die aus dem Bestand des Stadtmuseums in Genf stammt (vgl. zweite Abbildung auf der nächsten Seite), findet jedoch keine weitere Erwähnung in der Literatur, wie auch ihre Herkunft unklar ist. Dagegen scheint die von Loche und Roethlisberger erwähnte Version auch aufgrund der zahlreichen Kopien und der Nachfolge, die sie auch im Medium des Ölgemäldes erhalten hat, die prägende Version dieses Porträtauftrags gewesen zu sein.

(Abb. aus: Beerli 1955, Illustration innerhalb der Reihe der Erzherzogenpastelle)



### **Literatur:**

Loche / Roethlisberger 1978, S. 112, Nr. 254

Jean-Étienne Liotard

1762

Pastell

74 x 58

Wien, Privatsammlung des Fürsten  
Schwarzenberg

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Loche / Roethlisberger 1978, S. 112,  
Nr. 253

*(Erwähnung im Textteil: S. 30)*



**Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt den Erzherzog in goldbesticktem Samtrock nach halb links gewandt. In der rechten Hand, die aufgestützt ist, hält er ein Schriftstück.

**Kommentar:**

Exakte Replik des vorhergehenden Pastells von Liotard (Genf). Der Hintergrund dieser Darstellung ist allerdings dunkler als bei jenem Pastell.

**Literatur:**

Loche / Roethlisberger 1978, S. 112, Nr. 253

Liotard (nach)

1762

Pastell

18 x 14

Slowak. Rep., Museum von Sv.  
Antone (St. Anton)

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 31)*

**Beschreibung:**

Erneute Kopie des Pastells von Liotard (Wien und Genf). Der Erzherzog ist in hellblauem, geblühtem, goldbesticktem Rock nach halb links gewandt dargestellt. In der rechten Hand hält er einen Plan, auf dem in roter Farbe Truppenstellungen eingetragen sind.

**Kommentar:**

Diese kleinformatige Kopie nach dem Pastell von Liotard, die bisher noch nicht publiziert worden ist, zeigt die weite Verbreitung, die dieser Typus gefunden hat.

Liotard (nach)

1762 nach  
Miniatur

Wien, KHM, Präsidentschaftskanzlei

Inv. Nr.:

Besitz des Kaiserhauses

Keil 1999, S. 62



**Beschreibung:**

Das ovale Brustbild zeigt die Version, die Liotard im Jahr 1762 geschaffen hat.

**Kommentar:**

Im Besitz des Kaiserhauses befand sich eine große Sammlung an Miniaturbildnissen der kaiserlichen Familie. Die gängigsten Porträtdarstellungen wurden hier festgehalten und besonders von Maria Theresia gesammelt. Neben dieser Miniatur, die den Porträttypus von Liotard darstellt, verfügt die Sammlung auch über ein Miniaturbildnis nach Batoni bzw. Ducreux und weiteren, nicht zuordenbaren Darstellungen.

**Literatur:**

Keil 1999, S. 62

T. Viero

1765 nach

Kupferstich

26,8 x 20,8 (P), 29,5 x 22,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.833 (520/7)

MvP

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 31)*

### **Beschreibung:**

Das Porträt Joseph II., das sich an der Porträtvorlage von Liotard orientiert, ist einem Medaillon nach halb rechts dargestellt. Zusätzlich ist es mit der Kaiserkrone und Lorbeerranken als Attributen versehen. Unten befindet sich eine Rocaille-Tafel.

### **Kommentar:**

Dieser Kupferstich stammt laut der Signatur ("appo: T. Viero Ven.a") von T. Viero aus Venedig. Da die Legende die Regierungsdaten Josephs II. bis einschließlich der Kaiserkrönung nennt, muß der Stich nach 1765 entstanden sein. Demnach wurde die Porträtvorlage Liotards, die auch im Ausland Verbreitung gefunden haben muß, auch nach der Kaiserkrönung verwendet.

Christian Seybold (nach Liotard)

1762-65

Öl/Lwd

95 x 78,5

Dorotheum Wien, Auktion vom  
12.3.2001, Nr. 254

Inv. Nr.: keine

Frankreich, Château de Mello

Auktionskatalog Dorotheum, Nr. 254



### **Beschreibung:**

Der Erzherzog ist hier in einem Pendantbildnis zu Maria Theresia in Halbfigur und mit einem violettfarbenen Frack mit Goldstickerei dargestellt. Sein Kopf und Körper sind nach halb links gewandt. Links im Hintergrund liegt auf einem roten Kissen und vor einem grünen Taftvorhang die Habsburgische Hauskrone. Da die Kaiserkrone noch nicht als Attribut auftritt und Maria Theresia noch nicht in Witwentracht dargestellt wird, muß das Porträt vor 1765 entstanden sein.

### **Kommentar:**

Das hochwertige Porträt, das auf der Rückseite mit "Joseph II. par Seibold (vente Ivryort 88)" bezeichnet ist und aus dem Besitz der französischen Familie de Mello stammt, geht auf die Porträtaufnahme von Liotard zurück, deren Kopf- und Oberkörperhaltung sie direkt kopiert. Leichte Veränderungen sind allerdings darin zu erkennen, daß Seybold die Ordensschärpe außerhalb des Fracks darstellt und die Haltung der rechten Hand dergestalt variiert, daß er sie in die Weste gesteckt wiedergibt. Durch die Beigabe des grün schillernden Taftvorhangs am linken Bildrand wurde ein kompositorischer Bezug zum Pendantporträt Maria Theresias (Losnr. 253) hergestellt, das einen roten Taftvorhang am rechten Bildrand aufweist. Maria Theresia ist in einem blau, silberfarbenen Kleid mit einem hermelingefütterten goldfarbenen Mantel bekleidet.

Trotz der malerischen Brillanz der beiden Pendantporträts sind die beiden Porträts eindeutig als Kopien nach Porträtvorlagen zu identifizieren, da sie nicht durch ihre Kopf- und Körperwendung auf einander bezogen sind. Seybold hielt sich in der Körperdrehung streng an die Vorlagen, die Liotard bzw. Meytens (bei Maria Theresia) geschaffen hatten.

Christian Seybold (Mainz 1697 - 1768 Wien), von dem wenige signierte Porträts bekannt sind, war Titular-Cammer-Mahler in Wien und Schüler des Martin van Meytens.

**Literatur:** Auktionskatalog Dorotheum 12.3.2001, Los-Nr. 254.

unbekannt (nach Liotard)

1765 (nach)

Öl/Lwd.

84 x 52

KHM, Depot

Inv. Nr.: 3335

unbekannt

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 34)*



### **Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Joseph II. im Krönungsornat mit Kaiserkrone auf dem Haupt. Während sein Kopf und Blick nach links aus dem Bildraum geht, deutet sein ausgestreckter rechter Arm mit dem Szepter in die entgegengesetzte Richtung nach rechts vorne. Dieser Richtung folgen ebenfalls die behende zu einem Schritt ausschreitenden Füße, deren Bewegung den Krönungsmantel in dynamische Falten legt. Mit der linken Hand stützt sich Joseph II. auf einen Tisch, auf dem weitere Insignien liegen (der niederösterreichische Erzherzogenhut und der Reichsapfel). Links im Hintergrund ist ein Thronessel zu erkennen.

### **Kommentar:**

Die Komposition des Porträts läßt vermuten, daß sie für ein lebensgroßes Porträt gedacht war. Es könnte sich daher um eine reduzierte Version eines großformatigen Gemäldes handeln, oder aber um ein Bozzetto zu einem solchen. Die Armstellung des Porträtierten scheint direkt kopiert von einem Porträt Franz Stephans von Martin van Meytens (Wien, Dorotheum, 6.10.1999). Die Schrittstellung sowie die gesamte Behandlung von Stofflichkeit des Mantels und der Figur erinnert an das Porträt Franz Stephans im Innsbrucker Riesensaal, das zwischen den Porträts Josephs II. (links) und Maria Theresia (rechts) hängt. Es wäre zu überlegen, ob es sich bei diesem Porträt Josephs II. um eine frühe Version des Porträts Josephs II. für den Riesensaal von Wenzel Pohl (vgl. Kat. Nr. 33) handeln könnte, die möglicherweise abgewandelt wurde, um nicht Vater und Sohn im Krönungsornat erscheinen zu lassen und den Sohn – der Intention Maria Theresias entsprechend – dem Vaters gegenüber in der Kleiderordnung unterzuordnen. (vgl. zu Abb. des Saals sowie des Porträts Franz Stephans Barta 2001, Farbtafel 3, Abb. 18).

### **Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 393, S. 402, ohne Abb.; AK Brüssel 1987, Nr. 19.

Franz A. Palko (nach Liotard)

1766

Öl/Lwd.

279 x 168

Kopenhagen, Statens Museum for  
Kunst

Inv. Nr.: 883

Auftrag des Königshauses für die  
„Potentat-Gemakket“ in Schloß  
Christiansborg

Digitalfoto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 126)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Bildnis zeigt Joseph II. im Spanischen Mantelkleid mit bedecktem Haupt. Er steht in einem Innenraum frontal auf den Betrachter ausgerichtet und wendet den Kopf nach halb links. Mit der rechten Hand hält er einen Feldherrnstab und stützt ihn auf dem Sitz des Thronsessels ab, während seine linke Hand auf einem Tisch ruht, auf der die Insignien des Kaisertums liegen. Im Hintergrund befindet sich eine Architektur mit Säulen und Pilastern.

**Kommentar:**

Die dänische Regierung gab im Jahr 1765 mehrere Porträts europäischer Herrscher in Auftrag, die zusammen eine Potentatengalerie in Schloß Christiansborg bilden sollten. Die einzelnen Porträts wurden bei unterschiedlichen Künstlern bestellt. Auf diese Weise entstanden neben dem Porträt Josephs II. von Palko († 1767) das Porträt Maria Theresias von dem Maler Christian Kollonitsch (1730-1802), das Porträt Georgs III. von England von Allan Ramsay (1713-1784), das Porträt Ludwigs XV. von Louis Michel van Loo (1707-1771), das Porträt Karls III. von Spanien von Anton Raphael Mengs (1728-1779) und das Porträt Ferdinands IV. von Neapel-Sizilien von Francesco Liano (1712-1759/77). Die Lebensdaten der Maler verdeutlichen, daß hier Maler einer älteren Generation beauftragt worden waren. Demzufolge ist es nicht verwunderlich, daß Palko eine verhältnismäßig konservative Darstellung gewählt hat, die Joseph II. im Spanischen Mantelkleid mit bedecktem Haupt wiedergibt.

Die Tatsache, daß alle Porträts im Jahr 1765 bestellt wurden, zeigt, daß der grundlegende Plan einer Potentatengalerie in jenem Jahr entstanden sein muß.

**Literatur:**

Andrup 1924, S. 22f. mit Abb.; MK Royal Museum Kopenhagen 1951, S. 228/9 ohne Abb., Roettgen 1999, S. 206 ohne Abb.

unbekannt (nach Liotard)

1765 ca.

Öl/Lwd.

154 x 116

St. Pölten, NÖ Landesmuseum

Inv. Nr.: 3738

Bestand des niederösterreichischen  
Landhauses

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 34f., 132)*

### **Beschreibung:**

Das Porträt in Halbfigur zeigt Josephs II. in Hoftracht mit den Kaiserinsignien. Er ist nach halb rechts gewandt und stützt die rechte Hand in die Hüfte, während die linke Hand auf den Szepter gestützt ist. Links im Hintergrund befindet sich eine Säule. Rechts im Hintergrund bauscht sich eine grüne Vorhangdraperie, vor der sich die roten Details in Samtkissen und Ordensband strahlend abheben. Der gewählte Porträttypus geht auf die Porträtversion von Liotard zurück.

### **Kommentar:**

Das Porträt stammt aus dem Altbestand des niederösterreichischen Landhauses in der Wiener Herrengasse und ist Pendant zu einem identisch gerahmten Porträt Maria Theresias. Das Porträt Josephs II. stellt einen typischen Vertreter der Porträts dar, die kurz nach Erhalt der Kaiserwürde angefertigt wurden und noch im barocken Habitus komponiert wurden.

unbekannt

1765 -1770 ca.

Öl/Lwd.

280 x 205

KHM, Innsbruck Hofburg  
(Bildermagazin)

Inv. Nr.: 8306 (alte Inv. Nr.: Ambras  
387)

Besitz des Kaiserhauses

eigener Fotoauftrag

*(Erwähnung im Textteil: S. 35, 96)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt stellt den Kaiser stehend in grünem mit Goldschnüren besetzten Frack dar. Aufgrund der Farbe der Kleidung sind bereits deutliche Parallelen zur späteren Uniform des 1. Chevaux-Legers-Regiments zu erkennen. Das Bildnis zeigt Joseph II. auf einer Anhöhe, die links hinter ihm den Blick auf eine Festung freigibt, auf der Soldaten mit dem Putzen und Feuern einer Kanone beschäftigt sind. Rechts neben dem Kaiser befindet sich vor einer Baumgruppe ein Tisch mit den Insignien, auf die er mit seiner linken Hand deutet, während sein Blick nach links vorne aus dem Bildraum hinausgeht.

**Kommentar:**

Da dieses Porträt das einzige ganzfigurige Porträt in Lebensgröße ist, das (neben dem Gemälde von Pohl im Riesensaal) im Bestand der Innsbrucker Hofburg verzeichnet ist, könnte es sich hierbei um das Porträt handeln, das im Inventar von 1773 im Cabinet Nr. 22 aufgeführt ist (K.K. Staatsarchiv Innsbruck, Sign.: A 2/7, fol. 55r.). Das jugendliche Alter des Darstellten würde ebenfalls zu dem Porträt, welches daneben aufgehängt war, passen, da es sich hier um ein ganzfiguriges Porträt der Isabella von Parma handelt. Ebenfalls in diesem Raum befand sich ein Porträt der zweiten Ehefrau Josephs II., Maria Josephas von Bayern ("zweyte Gemahlin Josephi II. jeztigen Kaisers" fol. 55v.).

J. Elias Nilson

1765 (nach)

Kupferstich

21,8 x 15,4 (B) (beschnitten)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.694 (520/7)

MvP

Foto der Autorin



### **Beschreibung:**

Das druckgraphische Porträt zeigt Joseph im Bildnismedaillon nach halb rechts gewandt im Hoffrack. Es wird von einem allegorischen Rahmenwerk barocker Prägung gehalten, dessen Elemente sich aus dem Reichsadler mit Habsburgerkrone sowie den Kaiserinsignien, einer geflügelten Genie der Ewigkeit sowie Putten zusammensetzen. Da die Legende als jüngstes Datum das Datum der Krönung aufführt und Joseph II. bereits als Kaiser betitelt, muß der Stich nach 1765 entstanden sein.

### **Kommentar:**

Dieser Porträtstich ist ein typisches Beispiel für den Augsburger Stecher Joh. Elias Nilson, der viele Porträts in Form von Bildnismedaillons in allegorischem Rahmen herausgab. Für seine Darstellungen verwendetet er verschiedene Vorlagen für das Rahmenwerk und das Porträt und kombinierte diese beliebig. Ein weiteres Exemplar befindet sich Bratislava, SNG, Kupferstichkabinett, Inv. Nr.: G 12 297 (Maße: 22,6 x 17 cm).

c) Die Porträts von Martin van Meytens und Nachfolgern (Kat. Nrn. 18 – 33)

Martin van Meytens

1764/65

Öl/Lwd.

196 x 202

Wien, KHM

Inv. Nr.: 3149

aus dem Besitz des Kaiserhauses

Barta 2001, S. 97, Abb. Nr. 80

*(Erwähnung im Textteil: S. 32)*



**Beschreibung:**

Gruppenbildnis der kaiserlichen Familie mit elf Kindern. Joseph II. ist zentral dargestellt und wird aufgrund seiner Kleidung im Spanischen Mantelkleid aus der Gruppe der anderen Geschwister herausgehoben. Auf dem Mantel ist der Ordensstern des Franz-Stephans-Ordens abgebildet, der Joseph II. anlässlich der Königskrönung verliehen worden war.

**Kommentar:**

Das Gruppenbild muß nach der Königskrönung entstanden sein, da Joseph mit dem Franz-Stephansorden, den er anlässlich der Krönung verliehen bekommen hatte, dargestellt wurde. (vgl. Barta, 2001, S. 98) – Bei einem früheren, um 1763 datierten Gruppenbildnis der Familie dagegen ist dieser Typus noch nicht so deutlich zu erkennen (vgl. Abb. 86 bei Barta 2001, S. 101).

**Literatur:**

Barta 2001, S. 97/98 mit Abb. Nr. 80.

Mansfeld (Gesicht), Trattner  
(Verleger)

1765

Kupferstich

34,6 x 24,3 (P) 36,6 x 24 (B)

Wien, Hist. Mus.

Inv. Nr.: 90.822 (520/7)

Wien. Hist. Mus.

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 32)*

### **Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt Joseph II. als Römischen König in Hoffrack mit Hermlinmantel um die rechte Schulter. Die Ordensschärpe und der Ordensstern des Stephans-Ordens, der ihm anlässlich seiner Krönung verliehen worden war, sind oberhalb der Jacke zu sehen. Der Kopf, der nach halb rechts gewandt ist, ist in der Porträtversion von Meytens dargestellt.

### **Kommentar:**

Die Signatur rechts unter dem Darstellungsrand lautet: "Le Visage gravé par Mansfeld." und unten zentral: "Se vend à Vienne chez I.T. Trattner 1765." Das Porträt muß trotz der Jahreangabe, die auf die beginnende Kaiserwürde hindeuten könnte, noch vor dem Tod Franz Stephans entstanden sein, da Joseph II. hier immer noch als "Roi des Romains" und noch nicht als "Empereur" benannt wird.

Martin van Meytens

1765 ca.

Öl/Lwd.

90 x 75

KHM, Schloß Schönbrunn

Inv. Nr.: 7459

aus Besitz des Kaiserhauses

Foto des KHM



*(Erwähnung im Textteil: S. 33)*

**Beschreibung:**

Das Porträt in Halbfigur zeigt Joseph II. in violettfarbenem Samtfrack sowie dem Hermelinmantel und der Kaiserkrone rechts hinten. Die linke Hand ist in die Weste gesteckt.

**Kommentar:**

Aufgrund der alten Inventarnummer des Mobiliendepots muß sich das Porträt auch schon im 19. Jahrhundert in Schloß Schönbrunn befunden haben (Inv.Nr.: S 18 452). Diese Porträtfassung fand eine große Verbreitung und wurde zudem in Kupferstich reproduziert.

Martin van Meytens (nach)

1765 (nach)

Öl/Lwd.

82 x 68

Bratislava (Preßburg), Historisches  
Museum

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Das Porträt kopiert das Halbfigurenbildnis Josephs II. von Meytens. Als einzige Veränderung wurde hier die Ordensschärpe außen über den malvenfarbenen Hoffrack gelegt. Da dafür auf die Andeutung des Samtmantels hinter Joseph II. verzichtet wurde, hat die Kontur der linken Seite mehr Festigkeit erhalten. Die Kaiserkrone, die auf der rechten Seite hinter Joseph II. zu erkennen ist, ist in ihrer Ansicht leicht gedreht wiedergegeben worden.

**Kommentar:**

Diese Version des Porträts verdeutlicht, daß die Vorlage von Meytens auch im kleinen Format des Brustbildnisses variiert werden konnte, ohne daß die ihre eindeutige Zuordenbarkeit zur Vorlage verlor.

Georg Weikert

1766

Öl/Lwd.

keine Angabe

Brixen, Diözesanmuseum (Bischöfl.  
Residenz, Kaiserl. Tafelzimmer)

Inv. Nr.: keine

Geschenk der Kaiserin an den  
Bischof von Brixen

Wolfsgruber 1983, S. 114

*(Erwähnung im Textteil: S. 33,67)*



**Beschreibung:**

Das Porträt ist ein Brustbild in einem gemalten ovalen Rahmen, welcher von einem rechteckigen Rahmen gehalten wird. Der jugendliche Typus zeigt Joseph II. in einem violettfarbenen Samtrock.

**Kommentar:**

Das Kassenbuch des Geh. Hofzahlamts von 1766 verzeichnet insgesamt neun Porträts von Weikert, die an den Bischof von Brixen geschickt werden sollten (HHStA, GKZA, Amtsbücher 1766-1769, fol. 835; vgl. Fleischer 1932, Rechns-Nr. 418, S. 106). Die Porträts sind als Dank für die Gastfreundschaft im Jahr 1765 zu verstehen, als die kaiserliche Familie auf dem Weg nach Innsbruck (zur Hochzeit Leopolds) hier Station gemacht hatte. Die Porträts wurden in der bischöflichen Residenz, im Tafelzimmer des Kaisertraktes, aufgehängt, um die Verbundenheit mit dem Kaiserhaus zu dokumentieren. Der Kaisertrakt war während der Regierungszeit Josephs I. gebaut worden und diente der kaiserlichen Familie bei mannigfaltigen Reisen als Bleibe. Joseph II. machte hier z.B. 1783 auf der Durchreise nach Rom Station. Außerdem hatte seine erste Frau, Isabella von Parma, auf ihrer Einreise zur Trauung im Jahr 1760 hier logiert. Den bereits 1766 geschickten Porträts wurde 1781 ein Porträt der Erzherzogin Maria Elisabeth, welches nach einer Vorbild von Giovanni B. Lampi (Damenstift in Innsbruck) befindet, der Reihe hinzugefügt, als diese auf der Durchreise nach Innsbruck dort Halt machte.

Entgegen der Annahme von Wolfsgruber, der die Porträts auf Gouachen von Erzherzogin Marie Christine zurückführte, ist es meines Erachtens eindeutig, daß die Vorlage für das Porträt von Joseph II. von Meytens stammt. (Auch das Porträt der Maria Louise Großherzogin von Toskana entstammt einer anderen Vorlage, einem Porträt von Mengs, welches sich im KHM befindet (Wolfsgruber, S. 76). Da Georg Weikert Schüler bei Meytens gewesen war, muß er auf diese Weise mit dessen Porträtversionen vertraut gewesen sein.

**Literatur:**

Wolfsgruber 1983, S. 26; AK Salm 1993, S. 88 und S. 114.

Meytens (Schule)

1765 um

Öl/Lwd.

81 x 68

Museum Cerveny Kamen, Casta,  
Slow. Rep. (Teil des Nat. Mus.)

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 33)*



**Beschreibung:**

Das halbfigurige Porträt gibt die Porträtversion von Martin van Meytens wieder. Sie zeigt den jungen Kaiser in Hoffrack mit Orden. Während die rechte Hand in die Weste gesteckt ist, ist über die linke Schulter der Hermelinmantel geworfen. Rechts sind die Insignien des Kaisertums auf einem Kissen drapiert.

**Kommentar:**

Das Porträt hängt derzeit in der ständigen Ausstellung in Casta (Slowak. Rep.). Die erneute Variation der Details verdeutlicht, wie dankbar die Version angenommen, für die vorgegebenen Umstände angepaßt und verbreitet wurde.

Meytens (Schule)

1765 ca.

Öl/Lwd.

320 x 193

KHM, Schloß Schönbrunn

Inv. Nr.: 7472

aus dem Besitz des Kaiserhauses

Foto des KHM



*(Erwähnung im Textteil: S. 33, 160ff.)*

### **Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt den Kaiser in einem Innenraum stehend neben einem Tisch mit den Kaiserinsignien und dem österreichischen Erzherzogenhut. Bekleidet ist er mit dem reich verzierten Spanischen Mantelkleid und einem Federhut. Neben dem Orden des Goldenen Vlieses (das Kleinod blickt unter dem Spitzenjabot hervor), trägt er die grün-rot-grüne Ordensschärpe des St. Stephansordens mit Stern und Großkreuz. Während der linke Arm leicht angehoben und ausgestellt ist, da er das Szepter auf dem Tisch aufgestützt hält, öffnet sich der rechte Arm zu einer unbestimmt weisenden Geste nach links – in Richtung einer Säule mit sehr hoher Säulenbasis bzw. dem Thronsessel, der dort im Hintergrund steht. Dieser Öffnung der beiden Arme folgt die Fußstellung, die sich dem Betrachter in einer ca. rechtwinkligen Öffnung präsentiert. Entsprechend der Körperhaltung geht der Blick des jungen Kaisers geradeaus zu den Augen des Betrachters.

### **Kommentar:**

Das Porträt, das auch schon die alte Inventarnummer des ehemaligen Hofmobiliendepots in Schloß Schönbrunn dokumentiert (alte Inv. Nr.: S (= Schönbrunn) 19389), geht auf den Typus zurück, den Meytens um das Jahr 1764 geschaffen hatte. Es stellt eines der prägendsten Porträts Josephs II. zu Beginn seiner Kaiserwürde dar.

### **Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Nr. 887, S. 511, mit Abb.

unbekannt (nach Meytens)

1765 -1766

Öl/Lwd.

282,5 x 90

Frankfurt, Hist. Mus.

Inv. Nr.: B 110

bestimmt für den Frankfurter  
Kaisersaal im Römer

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 33)*

### **Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Josephs II. stehend in der Tracht des spanischen Mantelkleides mit Barett. Seine linke Hand ist in die Hüfte, die rechte auf das Szepter gestützt, welches das Insignienkissen berührt. Links im Hintergrund ist ein Säulenpaar zu erkennen, über dem Kopf des Kaisers befindet sich eine Baldachindraperie.

### **Kommentar:**

Das Porträt war ursprünglich für den Frankfurter Kaisersaal bestimmt, wurde aber - laut Museumsvermerk - nicht eingebracht. Das Foto des Museums zeigt das Porträt jedoch in einer auf das Format des Porträts abgestimmten Maueröffnung mit Spitzbogen. Offensichtlich rückte der Maler den Tisch mit den Insignien so weit nach unten, um die ungünstige Vorgabe des stark hochrechteckigen Formates kompositorisch zu entschärfen. Der Porträttyp, der für dieses Porträt verwendet wurde, entspricht dem Meytens'schen Porträttypus um 1764/5. Da dieses Porträt im Jahr 1766 von Johann V. Paderborn zur Erlangung des Frankfurter Bürgerrechts nachgeahmt wurde, kann es auf die Zeit zwischen der Kaiserkrönung und 1766 datiert werden.

### **Literatur:**

AK Kaiserdom 1989, S. 77, ohne Abb.

Johann Volkmar Paderborn

1766

Öl/Lwd.

?

ehemals Frankfurt, Hist. Mus.  
(heute verschollen)

Inv. Nr.: B 65

als Belegstück zur Erlangung des  
Bürgerrechts im Besitz der Stadt

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 34)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Joseph II. stehend in spanischer Hoftracht mit bedecktem Haupt vor einem Thron, der halb von Draperie verhangen ist. Während er seine linke Hand in die Hüfte stützt, hält er in der rechten das Szepter, das er auf ein Podest mit Kissen und Kaiserinsignien abstützt. Links öffnet sich der Blick auf eine Architekturkulisse. Rechts wird das Gemälde bildparallel von einer Säule eingefasst.

**Kommentar:**

Das Porträt ist als Probestück zur Erlangung des Frankfurter Bürgerrechts verzeichnet und besitzt einen Rahmen aus der späten Rokokozeit. Es ist offensichtlich eine Nachahmung desjenigen Porträts, das für den Kaisersaal im Frankfurter Römer bestimmt war, da es der Darstellung des Kaisers beinahe vollständig folgt. Jedoch mußte das Künstler den weiteren Umraum hinzukomponieren, da das Kaisersaalporträt nur über eine gemalte Breite von 90 cm verfügt hatte. So ist der links hinzugefügte Ausblick auf eine ideale Architektur mit Roquaille-Nischen perspektivisch nicht gänzlich überzeugend. Um sich dennoch so nah wie möglich an das Vorbild zu halten, übernahm er von dem schmalen Rathausporträt die niedrige Position des Tischchens, welche für das neue Format nicht mehr zwingend gewesen wäre. Für die Gesichtszüge des Kaisers hielt sich Paderborn an die Vorlage, veränderte sie jedoch leicht in Richtung einer stärkeren Rundung (Kinnlinie, Augenbrauen) und entfernte sich dadurch weiter von der Wiener Vorlage der Gesichtszüge als es das Kaisersaalbildnis tat. Da dieses Porträt datiert ist, stellt es einen Terminus ante quem für dasjenige des Kaisersaals dar, welches folglich zwischen 1765 und 1766 entstanden sein muß. – Daß das Porträt des Kaisers des öfteren als Sujet zur Erlangung des Bürgerrechts verwendet wurde, zeigt ein weiteres aus diesem Grunde entstandenes Porträt von Johann Friedrich Beer (Inv. Nr. B 37; Provenienz nach Angabe des Museums: seit jeher im Besitz der Stadt Frankfurt).

**Literatur:** Thieme-Becker, Bd. 26, 1932, S. 131.

Alessandro Longhi (Umkreis)

1765-1767 ca.

Öl/Lwd.

156 x 107

Dorotheum, 1566. Auktion (1989),  
Nr. 583, Taf. 86

Inv. Nr.: keine

Geschenk an Obersthofmeister Graf  
Colloredo, bis 1989 in  
Familienbesitz (Friaul)

Foto des Auktionskatalog, Nr. 583

*(Erwähnung im Textteil: S. 1125)*



### **Beschreibung:**

Das Halbfigurenporträt zeigt Joseph II. im Spanischen Mantelkleid. Sein Körper ist nach halb rechts gewandt, während sein Kopf nach links und sein Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Er hält die rechte Hand leicht in die Hüfte gestützt. Links hinten ist die Kaiserkrone auf einem Kissen zu sehen. Die Porträtversion, die für dieses Porträt verwendet wurde, geht auf Martin van Meytens zurück, auch wenn sie gespiegelt wurde und die Details der Gesichtszüge leicht verquollen wirken.

### **Kommentar:**

Zu dem Porträt des Kaisers gehört das Pendantbildnis Kaiserin Maria Josephas (Nr. 584, Taf. 87, siehe Abbildung auf der folgenden Seite). Beide Bildnisse befinden sich in sehr aufwendigem Prunkrahmen mit Kronen und weiterem Schmuck (Kriegstrophäen, rosa grüner Lüsterfassung und Blumenranken). Der Familienüberlieferung zufolge kamen sie als Geschenke des Kaisers an den ehemaligen Obersthofmeister Colloredo in den Besitz der Familie. Da die Ehe Josephs II. mit Maria Josepha nur von 1765 bis 1767 dauerte, müssen die Bildnisse in diesem Zeitraum entstanden sein. Auch die altmodische Darstellung Josephs II. im Mantelkleid deutet auf ein frühes Datum hin, da er diese Kleidung 1767 abschaffen ließ.



### **Literatur:**

Connaissance des Arts, 15. Juni 1955, Nr. 40, S. 54, mit Abbildung des Saals.

Franz Karl Palko

1766

Öl/Lwd.

455 x 263

Tschechien, Museum von Valtice  
(Schloß Feldberg)

Inv. Nr.: keine

Sommerrefektorium in Stift in Znaim

Barta 2001, S. 159

*(Erwähnung im Textteil: S. 33)*



**Beschreibung:**

Joseph II. ist auf diesem Gruppenbild neben seiner zweiten Ehefrau, Maria Josepha, dargestellt. Ihre beiden Throne sind umringt von der Hofgesellschaft und Familie. Links im Hintergrund ist ein Porträtmedaillon zu erkennen, das Isabella von Parma zeigt, so daß auch die erste Ehefrau im Gruppenporträt präsent ist.

**Kommentar:**

Das Bildnis ist ein Pendant zu einem Gruppenbild Maria Theresias mit ihren Söhnen, das ebenfalls von Palko stammt (Abb. bei Barta 2001, S. 159). Der Gesichtstypus, den Palko wählte, ist jener, den Meytens einführte. Beide Porträts entstanden für das Sommerrefektorium des Prämonstratenser Stiftes Klosterbruck bei Znaim. Da Palko im November 1766 starb, muß es vor jenem Monat entstanden sein (Barta 2001, S. 160).

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Nr. 389, S. 401; Barta 2001, S. 159.

Matthias Deisch (Fc.)

1766 nach

Schabblatt

25,6 x 22 (D), 31,2 x 22 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.830 (520/7)

MvP

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 33)*

### **Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt Joseph II. in der von Meytens bekannten Porträtversion. Während die bisherigen Porträts dieser Version den Kaiser in Hoffrock oder Mantelkleid gezeigt hatten, stellt dieses Blatt ihn jedoch in Uniform mit Hermelinmantel dar.

### **Kommentar:**

Die Signatur des Stichs lautet: "Matth. Deisch fecit Gedani". Es könnte sich bei diesem Porträt um eines der ersten graphischen Porträts handeln, die Joseph II. in Uniform, also nach seiner Aufhebung des Mantelkleides im Jahr 1766 zeigen. Da der Gesichtstyp immer noch von den Porträts stammt, die Meytens seit 1764 malte, ist dennoch eine Entstehung im Jahr 1766 oder bald später naheliegend.

unbekannt (nach Meytens)

1765-1770

Öl/Lwd.

129,5 x 97

Dorotheum 1652. Auktion (1992),  
Nr. 122

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Aukt. Kat.



### **Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt eine seltene Darstellung Josephs II. in Rüstung mit einem Umhang, der um die Schultern drapiert wurde. Die Gesichtsdarstellung folgt der Porträtversion von Martin van Meytens, wenn auch die gesamte Komposition des Porträt von keinen Vorlagen des Hofmalers bekannt ist. Aufgrund der Darstellung der Kaiserkrone im Bild muß das Porträt nach 1764 entstanden sein. Die rechte Hand Josephs II. umfaßt - leicht manieristisch - den Feldherrnstab, der auf einem Tisch aufgestützt ist, während die linke Hand in die Hüfte gestützt ist. Hinter Joseph II. befindet sich der Sockel einer Säule, die den hinteren Bildraum in zwei Segmente teilt. Links von ihr befindet sich ein grüner Vorhang und rechts ist ein Landschaftsausblick zu erkennen.

### **Kommentar:**

Die im Katalog vorgeschlagene Zuschreibung an Hickel verdeutlicht, daß bisher keine exakte Unterscheidung der Porträtversionen vorgenommen worden ist. Die Porträtversion stammt vielmehr von Martin van Meytens, die bis ca. 1770 verwendet wurde. Da Hickel erst 1770 ein erstes Porträt Josephs Porträts gemalt haben soll und er zudem vorher - nach eigenen Aussagen - noch nicht über ausreichendes malerisches Können verfügt hat, kann er dieses Porträt nicht gemalt haben. Auch die Farbgebung und die Brillanz, mit der die Reflektion auf der Rüstung wiedergegeben wurde, ist von seinen anderen Werken nicht bekannt. Das Porträt, das aufgrund der Darstellung in Rüstung ungewöhnlich ist, könnte eventuell aus dem Zusammenhang einer Herrschergalerie stammen, für die die Porträts möglicherweise spezielle Vorgaben zu erfüllen hatten. So ist für die Herrschergalerie Gustavs III. im Schloß Gripsholm bekannt, daß er die Herrscher in den landesüblichen Zeremonialtrachten darstellen ließ (AK Face Stockholm 2001, S. 74).

Nicolas-Cyprien Duvivier  
(Werkstatt)

1765 - 1770

Gobelinporträt (Savonnerie-Technik)

80 x 69,8

Waddesdon Manor (GB), Rothschild  
Collection

Inv. Nr.: keine

unbekannt

MK Rothschild Collection 1982, Bd.  
10, S. 351

*(Erwähnung im Textteil: S. 131-133)*



### **Beschreibung:**

Die seltene Darstellungstechnik zeigt Joseph II. in Rüstung in der Haltung der Meytens'schen Porträtversion. Joseph II. stützt seinen rechten Arm mit dem Szepter auf einem Podest ab, auf dem die Kaiserkrone liegt. Die linke Hand ist mit ausgestelltem Ellenbogen in die Hüfte gestützt. Um die Schultern liegt ein bestickter Mantel, der von einer edelsteinbesetzten Schnalle gehalten wird.

### **Kommentar:**

Der Katalog der Sammlung vermutet eine Datierung auf ca. 1780, der ich jedoch nicht zustimmen möchte. Der Gesichtstyp ist deutlich jünger. Zudem wäre die Präsentation des Kaisers in Rüstung zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aktuell gewesen. Die bisherige Datierung resultiert aus den Daten der Frankreichreisen des Kaisers, die 1777 und 1781 stattfanden. Da Joseph II. 1777 die Savonnerie Fabrik besuchte (vgl. *Correspondance de Marie-Thérèse et de Mercy-Argenteau*, III, Paris 1874, S. 63f. und *Registre d'Antin*, ff. 89 und 89v; zusammengefaßt in: MK Rothschild Collection 1982, S. 508), geht die Autorin des Katalogs davon aus, daß das Porträt nach dem ersten oder kurz vor dem zweiten Besuch entstanden ist. Ihr Hauptargument ist, daß der Künstler bereits 1777 ein Porträt des Kaisers (nach Ducreux) angefertigt hatte, welches er zusammen mit einem Gobelinporträt Ludwigs XVI. (nach Van Loo) dem König angeboten hatte. Da zu jenem Zeitpunkt dieses hier zur Diskussion stehende Porträt nicht erwähnt worden sei, folgert sie, daß es damals noch nicht existiert haben kann. Dennoch ist ein früherer Entstehungszeitpunkt denkbar, wenn es lediglich wegen des veralteten Stils oder des bereits existierenden moderneren Porträtspaares zurückbehalten wurde.

Der Gesichtstyp des Waddesdon-Porträts entspricht den Porträts nach Meytens, welche kurz nach dem Erhalt der Kaiserwürde von Josephs II. angefertigt wurden. Es scheint nach einem Kupferstich angefertigt worden zu sein, da es keine farbliche Attraktivität besitzt.

Literatur: MK Rothschild Collection 1982, Bd. 10, S. 351f.

Michael Millitz

1767

Öl/Lwd.

97 x 76

Baden, Städtische Sammlungen,  
Rollettmuseum

Inv. Nr.: KS P 16

aus dem Rathaus der Stadt Enns

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 37, 116)*

**Beschreibung:**

Das Porträt in Halbfigurenformat zeigt Joseph II. im Brustharnisch, über dem er den weißen Uniformrock des deutschen Generals trägt. Er ist mit der rot-weiß-roten Schärpe und dem Orden des Goldenen Vlieses geschmückt. Im Hintergrund ist eine Waldlandschaft angedeutet.

**Kommentar:**

Wenn auch nicht eindeutig bekannt ist, für welchen Ort es ursprünglich gemalt wurde, so legt doch die Erwähnung des Porträts im Rathausinventar der Stadt Enns von 1880 nahe, daß es im Rathaus gehangen hat. Dort wurde es erneut im Jahr 1924 von der österr. Kunsttopographie dokumentiert. Interessant für den Entstehungsprozeß dieses Porträts sind die restauratorischen Erkenntnisse zu den einzelnen Malphasen. So waren bei einer Restaurierung zwei zeitgenössische Übermalungen zu erkennen, welche die Entstehung des Bildes in drei Malphasen aufgliedern: Demnach sah die erste Version zunächst einen blauen (sic!) Rock vor grauem Hintergrund mit blauer Draperie und Goldkordel vor. Später erfolgte die Übermalung zum weißen Rock und Orden sowie romantischer Hintergrundslandschaft. Ebenfalls später erfolgte eine Verjüngung des Gesichtstypus. (Informationen nach Restaurierungsbericht vom Museum, 1980). Leider ist unklar, warum es zu den Änderungen gekommen ist, ob sie auf Wunsch des Auftraggebers durchgeführt wurden oder den Sinnesänderung des Künstlers Rechnung tragen. Auffällig ist nur, daß anfangs eine blaue Uniformjacke geplant war – eine Farbe, die keiner Uniform entspricht, die Joseph II. getragen hat, sondern der preußischen!

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Nr. 1350, S. 623 ohne Abb.; AK Maria Theresia 1997 (mit Abb.), o. Seite.

Wenzel Pohl

1770

Öl/Lwd.

363 x 178

KHM, Innsbruck Hofburg,  
Riesensaal

Inv. Nr.: 7823

Auftrag für den Familiensaal der  
Innsbrucker Hofburg

Foto des KHM

*(Erwähnung im Textteil: S. 96f.)*



**Beschreibung:**

Das Porträt stellt Joseph II. im Großmeisterornat des Stephans-Ordens dar. Er steht im Tanzmeisterschritt, während er mit der linken Hand auf die Kroninsignien (Habsburgische Hauskrone und Erzherzogenhut) deutet.

**Kommentar:**

Laut Rechnungseintrag im Geheimen Kammerzahlamt wurde dieses Porträt von Wenzel Pohl zusammen mit jenen Maria Theresias und Franz Stephans 1770 für den Riesensaal der Hofburg nach Innsbruck geschickt (vgl. Quellenanhang III.1).

Der sog. Riesen- bzw. Familiensaal der Hofburg wurde zwischen 1766 und 1768 von C. J. Walter erbaut und 1775/6 durch das Deckenfresko von Franz A. Maulpertsch vollendet. Ziel der Ausstattung war es, daß Maria Theresia einen Gedenkraum für ihren verstorbenen Ehemann und für ihre Familie erschaffen wollte. Daher ist das gesamte Bildprogramm der Ehe des Kaiserpaares und ihren Kindern gewidmet. Dem Porträt Franz Stephans, das sich an der Stirnwand zwischen den Porträts Maria Theresias (rechts) und Josephs II. (links) befindet, gebührt der zentrale Platz im Raum. Sein Bildnis wird besonders hervorgehoben, da es als einziges Porträt im Hintergrund einem Thronbaldachin aufweist. Da nur Franz I. im Krönungsornat mit Kaiserkrone dargestellt ist, während sowohl Maria Theresia als auch Joseph II. im Großmeister-Ornat des St. Stephans-Ordens wiedergegeben sind, sind die flankierenden Porträts dem Porträt des Vaters ikonographisch untergeordnet. Da Joseph II. 1770 bereits seit fünf Jahren Kaiser war, entspricht das Programm nicht mehr dem Zeremoniell, sondern ist Ausdruck der Huldigung an den Ehemann und Vater.

Bemerkenswert ist, daß hier ein Porträt geschaffen wurde, das durch die Unterordnung unter den Vater eigentlich privater Natur ist und sich dennoch der Klaviatur des hochoffiziellen Repräsentationsporträts (Tanzmeisterschritt, Weisegestus auf Insignien, Draperie und Säulen) bedient. Dadurch manifestiert sich in diesem Porträt eine Loslösung von Form und Inhalt, die die Bedeutung des Repräsentationsbildes in Frage stellt.

**Literatur:** Österreichische Kunsttopographie, Bd. LXVII, S. 135

## **2. Die Findung des Kaiserbildes in der Zeit der Mitregentschaft**

- a) Porträts von Pompeo Batoni und seinen Nachfolgern (Kat. Nrn. 34 – 67)  
(mit zwei voranstehenden Schemata der Versionen und Kopien)

**Schema der beiden Varianten des Doppelporträts von Batoni: mit Roma (A) und Athena (B)  
(Originale, Kopien und graphische Reproduktionen)**

A



KHM; Kat.Nr.: 34



Vaduz; Kat.Nr.: 38



Brunn; Kat.Nr.: 40



Turin; Kat.Nr.: 39

B



Schönbrunn; Kat.Nr.: 36



Budapest; Kat.Nr.: 41



Karlova K.; Kat.Nr.: 43



Privat; Kat.Nr.: 42



Rom; Kat.Nr.: 44



Wien; Kat. Nr.: 45

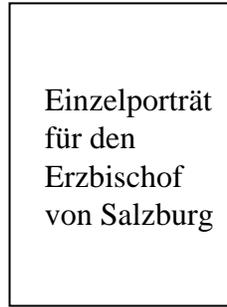
# Haltungsmotive der Einzelporträts Josephs II. von Batoni und ihre direkten Nachfolger



Preßburg; Kat.Nr.: 35



St. Anton; Kat.Nr.: 54



KHM; Kat.Nr.: 48



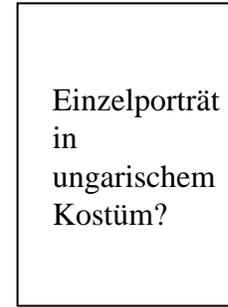
Privat; Kat.Nr.: 49



Michaelbeuren; Kat.Nr.: 50



Linz; Kat.Nr.: 47



ohne Kat.Nr.



Klagenfurt/St. Pölten; Kat.Nr.: 52/51



Betliar; Kat.Nr.: 55



Betliar; Kat.Nr.: 56



Pompeo Batoni

1769

Öl/Lwd.

173 x 122

Wien, KHM

Inv. Nr.: 1628

seit 1769 im Besitz des Kaiserhauses,  
seit 1824 in der kaiserlichen Slg. im  
Belvedere; nach 1918 im KHM

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: u.a. S. 38ff., 44, 77ff.)*



### **Beschreibung:**

Das Doppelporträt zeigt Joseph II. mit seinem Bruder Leopold vor dem Ausblick auf Rom. Joseph II. hat mit seiner Rechten die Hand seines Bruders ergriffen. Seinen linken Arm hat er auf den Schoß einer sitzenden Statue der Göttin Roma abgestützt und weist mit einer nonchalanten Geste auf die Gegenstände, die auf einem Konsoltisch darunter liegen, zwei Bände von Montesquieus „De l'Esprit des lois“ neben einem Plan der Stadt Rom. Beide Habsburger sind in schlichten Uniformen mit den Orden des Goldenen Vlieses sowie des Maria-Theresia-Ordens dargestellt. Unter der Schärpe ist bei Joseph II. zudem das Ordensband des Stephans-Ordens zu erkennen.

Die Komposition des Porträts beruht auf einer Dreiergruppe, die die Statue der Roma einbezieht. Ihr helles Gewand ist das Pendant zu Leopolds weißer Jacke und bildet einen Kontrast zur dunklen Uniform des Kaisers. Die Gestalt des Kaisers erhält durch die rechteckige Rahmung des Ausblicks eine lichtvolle Aura.

Durch die Blickbezüge und Gesten der Figuren wird Joseph II. zwischen den anderen Elementen des Porträts (Leopold, Roma, Ausblick auf Petersdom und Engelsburg, sowie Bücher von Montesquieu) eingebunden. Das Doppelporträt erscheint als komprimierte Charakterisierung des Kaisers: Es ist eine Darstellung des weltoffenen Reisenden, der seine Herrscherwürde durch aufgeklärten Geist legitimierte und zu jenem Zeitpunkt bereits wußte, daß er sein Amt an den jüngeren Bruder übergeben würde.

### **Kommentar:**

Das Porträt ist signiert und datiert (auf Tisch rechts): "POMP.BATONI. LUCENSIS/ROMAE.AN. 1769 / DUM PRAESENTES ESENT.PING." Der Rahmen trägt die Inschrift:"IOSEPHUS II. IMP. AUG. / LEOPOLDUS.M.D. HETR." (vgl. die ausführliche Diskussion des gesamten Auftrags in Kapitel IV.C.2).

**Literatur:** vgl. Diskussion im Text mit Literaturangaben (Kapitel IV.C.2); jüngst: AK Art in Rome 2000, S. 317-318; Vorster 2001, mit Abb.; AK Neoclassicismo 2002, Kat. Nr. 121, S. 412-413.

Pompeo Batoni

1769 (?)

Öl/Lwd.

98 x 68,6

Bratislava (Preßburg),  
Nationalgalerie

Inv. Nr.: O 260

unbekannt

MK Bratislava 1985, Abb. Nr. 20

*(Erwähnung im Textteil: S. 80)*

**Beschreibung:**



Dieses unfertige, aber signierte Porträt zeigt Joseph II. in Halbfigur vor dem Ausblick auf eine Landschaft, in der Ansätze des Kolosseums zu erahnen sind (vgl. Kapitel IV.C.2). Die Körperhaltung und Kopfdrehung Josephs II. entspricht jener des Doppelporträts. Da das Porträt nicht vollendet ist, fehlt die Ausführung der Arme.

**Kommentar:**

Es handelt sich hier vermutlich um die erste Version des Auftrags im März 1769. Joseph II. wurde bereits in der vom Doppelporträt bekannten Haltung wiedergegeben.

Der Ansatz seiner linken Schulter deutet an, daß der Arm ebenfalls abgestützt gezeigt werden sollte. Die angedeutete Aussicht auf das Kolosseum ist interessant, da sie im ausgeführten Bildnis durch die Aussicht auf Engelsburg und Petersdom ersetzt wurde.

Die hier skizzierte Ansicht entspricht früheren Porträts, die Batoni von Grand Tour Reisenden angefertigt hatte. Im Zuge der Planungsänderung, nicht nur Joseph II. sondern auch Leopold zu malen, scheint sie hinfällig geworden zu sein. Da sonst keine unfertigen Porträts von Batoni bekannt sind, ist die Existenz dieses Porträts nur dadurch zu erklären, daß es die erste Studie war, die in Gegenwart des Kaisers gemalt wurde. Der gängigen Vorstellung zufolge enthielt ein solches Porträt die Präsenz des Porträtierten, so daß dem Bildnis ein besonderer Wert zugesprochen wurde. Nur in dieser Konstellation ist es denkbar, daß Batoni, der üblicherweise alle Bildnisse bis ins letzte Detail ausfeilte, das Porträt auch unfertig signierte.

Es ist unsicher, wer der erste Besitzer der Studie war. Da die Schwester Josephs II., Marie Christine, mit ihrem Ehemann Albert von Sachsen-Teschen die Burg von Bratislava als Residenz nutzte, könnte das Porträt auf diesem Wege in die Nationalgalerie gelangt sein. Da das Paar im Jahr 1776 eine Italienreise unternahm und Kunstwerke einfuhrte, ist es zudem möglich, daß sie von dort das Bildnis, welches eventuell bis zu diesem Zeitpunkt in Batonis Werkstatt war, mitbrachten.

**Literatur:** MK Bratislava 1985, Kat. Nr. 56, mit Abb. Nr. 20.

Pompeo Batoni

1769

Öl/Lwd.

2,30 x 1,45

ehemals Schloß Schönbrunn,  
1945 als Kriegsverlust gemeldet

Inv. Nr.: 7511  
(alte Inv. Nr.: S 19898)

Auftrag von Maria Theresia für das  
Vieux-Lacques-Zimmer in  
Schönbrunn; 1770 bis 1945 in situ

Archivfoto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 41, 85, 196)*



### **Beschreibung:**

Dieses Porträt ist eine ganzfigurige Replik des im Jahr 1769 entstandenen Doppelporträts von Batoni. Im Gegensatz zum Original zeigt sie jedoch rechts am Bildrand keine Darstellung der Göttin Roma sondern einer Minerva. (Die Weltkugel in der Hand der Roma wurde durch einen Ölbaumzweig ersetzt, außerdem trägt die Göttin einen aufwendigen Brustpanzer mit dem charakteristischen "gorgoneion"). Das Porträt trägt die Signatur "POMP. BATONI. LUCENSIS/ROMAE. AN. 1769./ DUM PRAESENTES ESSENT.PING."

### **Kommentar:**

Da das Bildnis im Krieg zerstört wurde, kann sein Aussehen nur durch ein Archivfoto erschlossen werden. Die derzeit im Vieux-lacques-Zimmer hängende Version ist eine Kopie, die 1960 von dem Maler Buchner angefertigt wurde. Sie weicht jedoch in den entscheidenden Details von der alten Version ab, da die Kopie nicht nach dem Archivfoto sondern nach dem Original im KHM gemalt wurde. Diese ganzfigurige Version bestellte Maria Theresia bei Batoni bereits im Dankesbrief, den sie nach Erhalt des Originalgemäldes am 26. Juli 1769 schrieb (Vgl. Kapitel IV.C.2). – Da diese Fassung des Doppelporträts als Vorlage für die von Batoni überwachte Nachstichproduktion des Doppelporträts gewählt wurde, muß sie als die überzeugendere gegolten haben.

### **Literatur:**

Diario Ordinario 1770, Nr. 8152, S. 4; S. 59, Emmerling 1932, S. 103, Nr. 27; Clark/Bowron 1985, S. 318f., Kat. Nr. 337 (o. Abb.), Vorster 2001, S. 114f. mit Abb. 109.

Bernadino Regoli (Kopie nach  
Batoni)

1772

Mosaikporträt

Wien, KHM

Inv. Nr.: 877

Geschenk Papst Clemenz´ XIV. an  
Maria Theresia, seit 1891 im Besitz  
der Gemäldegalerie (KHM)

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 86, 89)*



**Beschreibung:**

Das Mosaikporträt ist eine exakte Kopie der ersten Version des Doppelporträts. Aufgrund der eingetretenen Verdunklung der Farben bei den Gemäldeporträts kann diese farblich frische Steinkopie einen guten Eindruck der originalen Farbigekeit geben.

**Kommentar:**

Der Auftrag zur Mosaikkopie ist der erste Folgeauftrag, den Batoni nach der Entstehung des Doppelporträts erhielt (vgl. Brief Batonis an Rosemberg vom 17. Juni 1769, zitiert bei Della Robbia, 1940 sowie vgl. Diskussion in Kapitel IV.C.2). So konnte er noch vor dem Versand eine Kopie anfertigen, die als Vorlage für die späteren Repliken dienen konnte. Gleichzeitig mit dem Auftrag zur Mosaikkopie erteilte der Papst den Auftrag zu einer Gemäldekopie, die er für sich persönlich wünschte. Da der Verbleib dieser Gemäldekopie nicht bekannt ist, ist die Mosaikkopie die älteste überlieferte Kopie. Daher erstaunt es nicht, daß sie exakt dem Original entspricht und noch nicht die Veränderungen eingearbeitet sind, die bei späteren Kopien vorgenommen wurden. Jedoch ist bemerkenswert, daß – obwohl die Ausführung der Mosaikkopie länger dauerte als die im Sommer 1770 fertiggestellte Kopie für Schönbrunn – nicht die ikonographische Veränderungen der Roma zu einer Minerva übernommen wurden. Die Personifikation der Roma muß daher offenbar der Intention des Papstes besser entsprochen haben. Die Interessen des Vatikans und der *römisch*-katholischen Kirche waren deutlicher im Bild präsent, wie auch die Erinnerung an den Auftrag des Kaisers, daß er die Kirche schützen solle.

Der Hängung und Beschreibung im Verzeichnis der K.u.K. Gemälde-Galerie im Belvedere (1837) nach zu urteilen, wurde die Mosaikkopie aufgrund der ungewöhnlichen Technik als wertvoller als das Gemälde erachtet (vgl. Krafft 1837, S. 342 und 347).

**Literatur:** Mechel 1783; Krafft 1837, S. 342; Wandruszka 1963; Belli Barsali 1973, S. 367, 370-1; Roettgen 1982, S. 32, Abb. 9; Clark/Bowron 1985, S. 317; Vorster 2001, S. 114 mit Abb. 110.

nach Pompeo Batoni

1769 (nach)

Öl/Lwd

179 x 122,5

Vaduz, Sammlung des Fürsten von  
Liechtenstein

Inv. Nr.: G 959

aus dem Familienbesitz der Fürsten  
von Liechtenstein

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 41)*



### **Beschreibung:**

Die Darstellung ist eine exakte Kopie nach dem Original des Doppelporträts (KHM) von Pompeo Batoni.

### **Kommentar:**

Das Porträt in Vaduz ist eine exakte Kopie der Originalversion, das heißt, daß es durch die Personifikation der Statue der Roma (mit Weltkugel) dieser ersten Version folgt. Minutiöse Abweichungen sind lediglich in der Gesichtsbildung bei der Figur Josephs II. zu erkennen, da seine Augenlider fleischiger und verquollener wiedergegeben sind. Die hohe Qualität des Porträts hat dazu geführt, daß sie wenn nicht Batonis eigener Hand, zumindest der Werkstatt Batonis zugeschrieben wurde (Kat. Liechtenstein 1990, S. 138). Es ist nicht schriftlich belegt, auf welchem Wege das Porträt in die Sammlung gelangte. Da sowohl zwischen Maria Theresia und Wenzel Fürst Liechtenstein, als auch zwischen Joseph II. und ihm freundschaftliche Beziehungen bestanden, ist zu vermuten, daß das Porträt ein Geschenk des kaiserlichen Hofes an Fürst Wenzel war (AK Liechtenstein 1990, S. 139).

### **Literatur:**

AK Maria Theresia 1980, S. 447; AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 1354 mit Abb.; Clark / Bowron 1985, S. 316; AK Liechtenstein 1990, S. 138f., Kat. Nr. u. Abb. 48.

Giovanni Panealbo (nach Batoni)

1774

Öl/Lwd

165 x 120

Turin, Galleria Sabauda

Inv. Nr.: 494

Besitz des Abtes Beaumont;  
Geschenk an Vittorio Amadeos III.,  
Galleria Sabauda

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 41)*

**Beschreibung:**

Das Bildnis ist eine direkte Kopie der ersten Version des Doppelporträts von Pompeo Batoni. Wie dort wurde die Statue auf der rechten Seite mit den Attributen der Göttin Roma ausgestattet. Die einzige Veränderung gegenüber dem Original findet sich in der neuen Beschriftung der beiden Bücher, die rechts auf dem Konsoltische neben dem Romplan liegen. Auf dem Rücken des oberen Buches steht hier nun nicht mehr "De l'ésprit des lois" sondern das Kürzel "CAES // COM // TOM II".

**Kommentar:**

Der Aufenthalt Giovanni Panealbos bei Batoni ist bereits für das Jahr 1772 belegt (vgl. Brief des Grafen Rivera an einen Kollegen, Lascaris, vom 21. November 1772; Archivio di Stato di Torino, Lettere Ministri Roma; publiziert in Schede Vesme 1982, S. 772). Seine Tätigkeit an einer Kopie nach Doppelporträt läßt sich auf das Jahr 1774 eingrenzen (vgl. Brief des Grafen Cunico an den Außenminister Aigueblanche vom 12. November 1774 (Archivio di Stato di Torino, Lettere ministri Roma, publiziert in: Schede Vesme 1982, S. 773). Die neue Beschriftung der beigefügten Bücher ist von Bedeutung. Während an dieser Stelle im Original zwei Bände von Montesquieus "De l'ésprit des lois" gelegen hatten, die auf die aufgeklärten Ambitionen Josephs II. angespielt hatten, war dieser Hinweis für die Kopie offenbar bewußt vermieden und durch das Kürzel eines anderen Staatswerkes, Caesars "Commentarii de bello Gallico et Civili" ersetzt worden. Im Gegensatz zu Montesquieus Werk ist dieser HINweis weit konservativer, da ihm die zeitaktuelle Brisanz fehlte.

**Literatur:** Schede Vesme 1982, S. 772-773; Vorster 2001, S. 119 mit Abb. 114.

Batoni (Werkstatt)

1769 (nach)

Öl/Lwd

133,5 x 94

Brünn, Mährische Galerie

Inv. Nr.: A 1181

1963 Ankauf aus Brüner  
Privatbesitz

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 41)*

**Beschreibung:**

Diese signierte Kopie des bekannten Doppelporträts wurde nach der Vorlage der ersten Version gemalt, die am rechten Bildrand eine Statue der Roma enthält.

**Kommentar:**

Diese Kopie trägt die Signatur Batonis: „POMP.BATONI LUCEN / ROMAE AN. 1769. / DUM PRAESENTES / ESSENT PING“. Jedoch stammt sie offenbar nicht von seiner eigenen Hand, sondern scheint eine Werkstattarbeit zu sein, da die Gesichtszüge der beiden Brüder nicht in der bekannten feinen Manier gemalt sind. So sind z.B. die Augenlider dicker und aufgedunsener als beim Original.

Die exakte Herkunft des Porträts ist unklar. Da einige Familien des Wiener Hochadels (z.B. die Fürsten Schwarzenberg) in der Gegend um Brünn Landbesitz hatten, könnte das Porträt auf diesem Wege in den Brüner Kunsthandel gelangt sein.

**Literatur:**

Jiri Kroupa, in: AK Kaunitz 1994, S. 13, Kat. Nr. IV.9; AK Das Jahrhundert der Habsburger, Prag 2004.

Batoni und Werkstatt

1770 nach

Öl/Lwd.

232 x 147

Budapest, Nationalmuseum

Inv. Nr.: 567

1895 Ankauf aus der Sammlung  
von Enea Lanfranconi (einem  
Ingenieur italienischer  
Abstammung)

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 41)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt ist eine Kopie nach der Schönbrunner Version des Doppelporträts von Batoni.

**Kommentar:**

Das Porträt, das eigentlich im Historischen Bildersaal des Museums präsentiert wird, befindet sich momentan als Leihgabe in der Nationalgalerie in Budapest. Es ist eine direkte Kopie nach der Schönbrunner Version des Doppelporträts. Die einzige Veränderung ist die neue Beschriftung der beiden Buchrücken, die rechts im Bild liegen. Sie sind nur mit "Tom. I" und "Tom. II" bezeichnet. Offenbar wurde vermieden, einen spezifischen Titel anzugeben, so daß auf diese Weise der politisch brisante Hinweis auf das Staatswerk von Montesquieu eliminiert wurde.

Werkstatt oder Kopist von P. Batoni

1769 (nach)

Öl/Lwd

280 x 210

Privatbesitz Deutschland

Inv. Nr.: keine

Nachlaß Erzherzog Friedrichs  
(Schloß Halbthurn)

Foto des Besitzers



*(Erwähnung im Textteil: S. 41)*

### **Beschreibung:**

Das Bildnis ist eine ganzfigurige Kopie des Doppelporträts in Schloß Schönbrunn. Wie dort ist die Weltkugel in der Hand der Statue durch einen Ölbaumzweig ersetzt, wie auch der Statue ein Brustpanzer mit Gorgoeion angefügt wurde. Die Darstellung ist dem größeren Format so weit angepaßt, daß auf der linken Seite die vollständige Faltenkaskade des Samtvorhangs zu sehen ist. Im Gegensatz zum Original (KHM) sind dem Bücherstapel auf der rechten Seite zwei großformatige Bücher hinzugefügt. Der seitlichen Ausdehnung des Formates ist die deutende Geste des linken Zeigefingers Josephs anheimgefallen: Der Finger zeigt jetzt knapp an den Bänden "De l'ésprit des lois" vorbei. Der frische Zustand der Farben zeigt, wie die zarten Farbabstufungen von Braun und Beigetönen mit den kräftigen Lokalfarben Rot, Grün und Gold ausbalanciert wurden. Das Bildnis muß einen zuverlässigen Eindruck von der ursprünglichen Farbigkeit des Originals geben, welches gerade für seine raffinierte Farbigkeit gelobt worden war.

### **Kommentar:**

Die Provenienz des Gemäldes läßt annehmen, daß es sich um eine zeitgenössische Kopie für den habsburgischen Familienumkreis handelt: Das Gemälde gelangte mit dem Nachlaß Erzherzogs Friedrichs (\*1856) aus dem Bestand des Schlosses Halbthurn in den Besitz der Vorfahren der heutigen Besitzerin. Wie die Kopie in den Bestand des Schlosses Halbthurn gelangte, ist nicht eindeutig festzustellen. Entweder wurde das Gemälde zusammen mit einigen anderen Gegenständen von Maria Theresia für das Schloß in Auftrag gegeben. Oder es gelangte über den Umweg dorthin, daß Erzherzog Karl (Sohn Leopolds II.) das Gemälde von seiner Tante Marie Christine erbt. Beide Möglichkeiten zeigen, daß innerhalb der Familie der Habsburger offenbar Bedarf für eine weitere Kopie des Gemäldes bestand.

**Literatur:** Vorster 2001, S. 119 mit Abb. 115.

unbekannt (nach Batoni)

1769 (nach)

Öl/Lwd

keine Angaben

Tschechien, Schloß Karlova Koruna

Inv. Nr.: keine Angaben

unbekannt

Foto aus Kalender "Interiéry nasich  
Hradu a Zamku" 2001

*(Erwähnung im Textteil: S. 41)*



**Beschreibung:**

Dieses (unpublizierte) Bildnis ist eine ganzfigurige Kopie nach der Schönbrunner Version des Doppelporträts.

**Kommentar:**

Das Porträt, das bisher nur durch eine Photographie erfaßt werden konnte, befindet sich in Schloß Karlova Koruna östlich von Prag. Da sich das Schloß im Besitz der Familie Kinsky befand und Sidonie Kinsky zum engeren Freundeszirkel (der sog. "fünf Fürstinnen") um Joseph II. gehörte (vgl. AK Albertina 1969, S. 96), ist es denkbar, daß diese Kopie noch zu Lebzeiten unter dem Eindruck der freundschaftlichen Beziehung angefertigt wurde.

Pompeo Batoni / Andrea Rossi

1775

Kupferstich

74 x 44,9 (B), 62,8 x 44,1 (P)

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

Inv. Nr.: FN 44034

im Auftrag des Kaiserhauses entstanden

Foto der Sammlung

*(Erwähnung im Textteil: S. 89)*

**Beschreibung:**

Reproduktionsstich von Kat. Nr. 36.

**Kommentar:**

Der Plan der druckgraphischen Vervielfältigung wurde bald nach der Fertigstellung des Doppelporträts diskutiert (vgl. Kapitel IV.C.2). Der Arzt Alexandre Laugier, der sich in die Korrespondenz eingeschaltet hatte, regte an, daß ein Nachstich in Auftrag gegeben werden sollte. Nach einigen Verhandlungen mit Stechern (Domenico Cunego und Robert Strange) fertigte Andrea Rossi 1775 diesen Grabstichelschnitt nach einer Zeichnung Batonis an (Clark / Bowron 1985, S. 319). Rossi arbeitete dafür in Batonis Atelier, damit dieser die Qualität des Stiches beaufsichtigen konnte.

Eine Auswahl der besten 12 Stiche und die originale Zeichnung sandte Batoni im November 1775 an Maria Theresia und erhielt 300 Zechinen. Im Februar 1776 begann Batoni weitere Exemplare des Stiches (für 1 1/2 Zechinen pro Stich) in Rom zu vertreiben. Das Interesse an diesem Nachstich ist zum einen durch seine Ankündigung in der Zeitung *Diario Ordinario* und zum anderen durch die häufigen Berichte des Father Thorpe dokumentiert. Cracas zufolge, welcher den Verkauf im Februar 1776 im *Diario Ordinario* annoncierte, fand der Verkauf der Stiche in Batonis Haus statt (*Diario Ordinario*, 3. Februar 1776, Nr. 114, S. 304; zitiert bei Clark / Bowron 1985, S. 319). Interessanterweise bezeichnete er den Stich als "un esatto Disegno ricavato dal Quadro originale", obwohl er die veränderte Version des Doppelporträts für Schönbrunn wiedergibt.

Ein weiteres Exemplar wurde im Dorotheum in Wien (Auktion Nr. 1770, 17.5.1995) angeboten. Dieser Stich befand sich in einem reich geschnitzten Barockrahmen und zeigt die aufwendige Präsentation eines solchen Nachstichs (Weitere Exemplare befinden sich in Bratislava, Nationalgalerie (SNG) sowie in Paris, Bibliotheque Nationale).

**Literatur:** Clark / Bowron 1985, S. 319.



Stefano Superchy

1782

Kupferstich

27,5 x 18,8 (Engerth); ÖNB: 36,2 x  
24,7 (P), 32,1 x 22 (D)

Wien, ÖNB

Inv. Nr.: Gp Gruppen I, 82

unbekannt

Foto der ÖNB, Wien

*(Erwähnung im Textteil: S. 88)*



**Beschreibung:**

Reproduktionsstich des Doppelporträts von Batoni (Version in Schönbrunn).

**Kommentar:**

Der Stich von Stefano Superchy (1756 -1788) trägt die Beischrift unten: Joseph II. Auguste &ca et Léopold, Grand Duc de Toscane / A Paris chez l'Auteur / Md. des Estampes, Place de Louis XV ..."; links unten: "Eques Pom. de Battoni ad vivum pinxit Romae": Dieser Stich ist ebenfalls wie der zuvor beschriebene eine Kopie nach der Version von Schönbrunn, wobei dieser in Details (Anzahl der Quasten oben rechts und der Plazierung der Beschriftung auf dem Romplan) vom Gemälde abweicht. Zudem sind in den Gesichtszügen der Dargestellten größere Abweichungen von der Stimmung des Originalgemäldes festzustellen als beim Stich von 1775 (s. z.B. an der Breite des Kopfes bei Leopold). Daß alle Nachstiche sich an der Version von Schönbrunn orientiert haben, läßt darauf schließen, daß diese – möglicherweise aufgrund des Formates oder der Beigaben – als die überzeugendere Version empfunden worden sein muß!

**Literatur:**

Perger (o.J.), 209; Engerth 1884 I, 44; Dengel 1926, 88, Anm. 149 (hier fälschlich als Stanislaus Superchy bez.)

unbekannt nach Batoni

1790 nach

Kupferstich

12,6 x 7,2 (P)

Wien, Hist. Mus

Inv. Nr.: 84.828 (520/7)

MvP

Foto der Autorin



### **Beschreibung:**

Die Graphik zeigt ein Brustbild Josephs II. im ovalen Bildausschnitt. Da nicht nur die Körperhaltung und Kopfwendung von der Porträtversion Batonis übernommen sind, sondern hinter den Schultern Josephs II. auch die Andeutungen der Engelsburg links und des Petersdoms rechts zu erkennen sind, muß das Doppelporträt von Batoni als Vorlage für diesen Stich gedient haben. Unter dem Medaillon befindet es eine rechteckige Kartusche, die mit Laub geschmückt ist und den Titel "JOSEPH II. EMPEREUR" (etc.) trägt.

### **Kommentar:**

Da in der Legende zu diesem Stich ("Né à Vienne le 13. Mars 1741, mort dans la même Ville le 20 Fevr. 1790") auch das Sterbedatum Josephs II. abgedruckt ist, muß der Stich nach 1790 entstanden sein. Die Tatsache, daß für die Legende die französische Sprache gewählt wurde, legt nahe, daß der Stich in Frankreich entstanden ist.

Die Übereinstimmung der speziellen Gesichts- und Augenbildung mit dem Stich von Stefano Superchy läßt darauf schließen, daß Superchys Stich als Vorlage für diese reduzierte Version gedient hat.

Batoni (P.B. signiert)

1770 ca.

Öl/Zinn

23,4 x 18,2

Linz, Stadtmuseum

Inv. Nr.: 10951

Ersteigerung 1974 (Dorotheum)

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 88)*



**Beschreibung:**

Ovales Brustbild in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Der Kopf ist in der Pose und Modellierung des Doppelporträts wiedergegeben, jedoch ist die Armhaltung variiert.

**Kommentar:**

Dieses kleine Porträtbildnis hat bisher in der Literatur keine Beachtung gefunden. Es ist jedoch auf der Rückseite in roter Farbe mit "P.B." in Druckbuchstaben signiert. Diese Art der Signatur stimmt mit dem Monogramm überein, mit dem Batoni zwei Historiengemälden ("Herkules am Scheideweg" und "Venus überreicht Aeneas die Waffen des Vulkan", beide von 1748), signiert hat, die sich in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein befinden. Aus diesem Grunde möchte ich dieses kleine Porträt Batoni zuweisen. Es ist von hoher Qualität und besticht durch seinen feinen Schmelz, welcher von den anderen Porträts von Batoni bekannt ist.



Es könnte sich um das Miniaturbildnis handeln, welches Batoni zusammen mit einem Miniaturbildnis Franz Stephans im Jahr 1773 an den kaiserlichen Hof schickte. Im April 1773 wurde die Bezahlung im Kassenbuch des Geheimen Zahlamtes verbucht: „dem Pompeo Battoni Mahler zu Rom, welcher Ihro Mayt. Des Kaysers Francisci und Ihro Mayt. Des Kaysers Josephi Portrait in Mignature überschickt zu einen Praesent hiervor 400 ord. Duc. Oder 1693 Gulden 20 Kreuzer“. (HHStA, GHZA 1770-1773, April 1773, fol. 91; zitiert nach Fleischer 1932, S. 123, Nr. 558). Zwar ist das Format relativ groß für die Bezeichnung "Portrait in Mignature", jedoch deutet der hohe Preis daraufhin, daß es sich nicht um eine gewöhnliche kleine Miniatur im Brusttaschenformat gehandelt haben kann.



**Literatur:** Katalog Dorotheum 411. KV, 12.-15.2.1974, S. 7, Nr. 88, Taf. 5; Katalog der Schausammlung 1974, S. 10, Abb. S. 105.

Pompeo Batoni

1769

Öl/Lwd

?

verschollen

Inv. Nr.: keine erhalten

1769 für den Erzbischof von  
Salzburg gemalt

ohne Abbildung

**Beschreibung:**

Vgl. Beschreibung von Katalognr. 49.

**Kommentar:**

Pompeo Batoni hat 1769 ein Porträt Josephs II. für den Erzbischof von Salzburg, Sigismund Schrattenbach (1753 – 1771), gemalt (Brief Abt Crivellis an Harrach 1770, vgl. Quellenanhang). Dieses für den Erzbischof von Salzburg gemalte Porträt ist in Salzburg bzw. im Besitz der Erzdiözese nicht mehr auffindbar. Nachdem 1803 der Erzbischof Salzburg seine Unabhängigkeit verloren hatte, scheint es aus Salzburg entfernt worden zu sein. Es könnte entweder durch Erzherzog Ferdinand, Großherzog von Toskana, oder anschließend von den Truppen Napoleons abtransportiert worden sein (freundliche Auskunft von Dr. Roswitha Juffinger, Residenzgalerie Salzburg).

Das Aussehen dieses Porträt kann nur aufgrund einer Kopie nachvollzogen werden. So ist im Familienarchiv der Familie Harrach dokumentiert, daß der Maler Dominik Kindermann für die Familie Harrach im Januar 1770 jenes Porträt kopierte, das Batoni für den Erzbischof von Salzburg gemalt hatte. Da diese Kopie erhalten ist (Kat. Nr. 49), wissen wir, wie das Porträt für den Erzbischof ausgesehen haben muß. Hierdurch ist zudem bewiesen, daß Batoni eine eigenhändige Komposition für ein Einzelporträt Josephs II. geschaffen hat, von der andere Einzelporträts (vgl. Kat. Nr. 50) abhängen.

Während mir keine Beziehungen des Auftraggebers zu Joseph II. bekannt sind, ist für seinen Nachfolger, Hieronymus Graf Colloredo (1772 – 1812) verbürgt, daß er zu den wenigen Mitgliedern des Klerus gehörte, die die Reformen Josephs II. unterstützten (vgl. Gutkas 1989, S. 320). Wenn sich Colloredo bereits 1769 in der Umgebung Schrattenbachs befand, wäre es denkbar, daß die Initiative für den Auftrag auf ihn zurückgeht.

**Literatur:**

Quellen: ÖStA, Familienarchiv Harrach, Familienachen, Korresp. Ernst Guido Harrach mit Crivelli, Karton 202, fol. 43 R u. V.

Dominik Kindermann  
(Kopie nach Batoni)

1769

Öl/Lwd.

?

Privatbesitz

Inv. Nr.: P.F. 12

Foto des Besitzers



*(Erwähnung im Textteil:  
S. 103, 105, 121, 168)*

### **Beschreibung:**

Das halbfigurige Porträt zeigt Joseph II. in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regimentes. Rechts öffnet sich der Blick durch Pfeiler hindurch auf einzelne Zelte eines Zeltlagers. Der linke hintere Bildraum wird durch einen Vorhang verdeckt. Dem militärischen Ambiente entsprechend hält Joseph II. in der rechten Hand einen Feldherrnstab.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt ist eine direkte Kopie nach der Porträtversion, die Batoni im Auftrag des Erzbischofs von Salzburg geschaffen hatte (zum Porträtauftrag vgl. Kapitel V.B.1 und Quellenhang).

Die Kopie entstand in Rom, wo der Maler Domenico Kindermann das Porträt, welches für den Erzbischof bestimmt war, im Hauses des Kunstagenten Crivelli kopierte. Crivelli war von Ernst Guido Graf Harrach mit dem Ankauf von Kunstwerken betraut worden. Die Existenz dieses Porträts und seine Entstehungsumstände sind in zweierlei Hinsicht interessant: Zum einen bietet die erhaltene Korrespondenz zwischen Crivelli und Ernst Guido Graf Harrach unschätzbare Einblicke in das Prozedere von Kunstaufträgen (vgl. Diskussion des Auftrag in Kapitel V.B.1). Zum anderen kann nur über dieses Porträt das Aussehen der verschollenen Vorlage erschlossen werden.

Die äußerst feine malerische Qualität des Porträts zeigt die Meisterschaft, die der noch junge Maler Kindermann bereits erreicht hatte. Die rechts oben angebrachte alte Beschriftung "Erzherzog Karl Joseph" ist irreführend. Die eindeutige Abhängigkeit des Porträts vom Doppelporträt Batonis (Kat. Nr. 34) sowie die Ähnlichkeit des Porträts mit allen bekannten Porträts Josephs II. identifiziert es eindeutig als Porträt des Kaisers.

Franz Streicher (nach Batoni)

1779 / 1780

Öl/Lwd.

132 x 88

Michaelbeuren, Benediktinerstift,  
Pfarrhof Perwang

Inv. Nr.: keine

Besitz des Stiftes Michaelbeuren

AK Joseph II. 1980, Abb. 16

*(Erwähnung im Textteil: S. 53, 169)*



### **Beschreibung:**

Der in Uniform dargestellte Kaiser hält in seiner rechten Hand den Feldherrnstab, während seine linke Hand auf einen Tisch aufgestützt ist, auf dem sich ein ausgerollter Plan sowie ein Samtkissen mit den Kaiserinsignien befindet. Im Hintergrund rechts sind Zelte zu sehen, während der Bildraum oben von einem Vorhang und einem Baum gefüllt ist. Joseph II. ist hier in der vom Batoni-Porträt bekannten Haltung wiedergegeben, welche jedoch durch militärische Attribute variiert wurde.

Der aufwendige Rahmen trägt unten eine Inschrifttafel, die an einen Besuch des Kaisers am 28. Oktober 1779 erinnert: "QUUM.OMNES.IRENT.AD / IOSEPH.IN.AEGYPT. / IOSEPHUS.II.AD.NOS.IVIT. / HICQUE.DIVERTIT. / DIE.XXVIII.OCTOBRIS.ANNO / M.D.CC.LXXVIII. / ite ad Joseph Gen. XLI 55".

### **Kommentar:**

Das Porträt ist ein Pendant zu einem Porträt Maria Theresias und wurde nach dem Besuch Josephs II. in Michaelbeuren 1779 angefertigt. Die Verwandtschaft zur Gruppe der Batoniporträts wurde bisher nur aufgrund des Kopftypus und der Körperhaltung gesehen, während die militärische Gestaltung des Porträts als neue Erfindung gelten mußte. Durch die Kenntnis der Einzelstudie Batonis (Kat. Nr. 35), sowie des Einzelporträts Josephs II. als Feldherr (Kat. Nr. 48 und 49) kann das Porträt von Streicher in einen neuen Kontext gestellt werden. Es folgt unmittelbar der Version von Kat. Nr. 48 und 49, welche jedoch vergrößert wurde. Die Tatsache, daß es die dortige Handhaltung exakt wiedergibt, deutet an, daß zumindest eines der beiden Porträts, Kat. Nr. 48 oder Kat. Nr. 49, bekannt war und um das Jahr 1779/1780 in einem öffentlich zugänglichen Raum gehangen haben muß.

Die Inschrift ist ein Beispiel dafür, daß die Namensparallele zum alttestamentarischen Joseph für Vergleiche herangezogen wurde. Die Erinnerung an den Joseph des Alten Testaments, welcher von einem Stich von Martin Will bekannt ist (Kat. Nr. 260), bezieht sich hier nur auf das Reisen ("Wie alle zu Joseph nach Ägypten ziehen, kam Joseph II. zu uns (...)"). (vgl. Kapitel III.A).

**Literatur:** AK Joseph II. 1980, Nr. 476, S. 418 mit Abb. 16.

Batoni (zugeschrieben)

1770 ca.

Öl/Lwd.

107 x 79

St. Pölten, Niederösterreichisches  
Landesmuseum

Inv. Nr.: A 37/79

Wiener Privatbesitz

AK Joseph II. 1980, Farbabb. 7



### **Beschreibung:**

Das Halbfigurenporträt zeigt Joseph II. in der pelzbesetzten Uniform des k.u. k. Husarenregiments mit Kappe. In der rechten Hand hält Joseph II. den Feldherrnstab, die linke hält den Knauf eines Degens. Er ist vor niedrigem Horizont und bewölktem Himmel dargestellt. Sein Blick geht - wie in der Pose des Batoni-Porträts - nach links aus dem Bild hinaus.

### **Kommentar:**

Das Porträt wurde bisher Pompeo Batoni zugeschrieben (AK Joseph II., S. 347). Nach Inaugenscheinnahme des Gemäldes halte ich es jedoch nicht für ein Werk aus Batonis Hand, da ihm der Schmelz seiner Porträts fehlt. Außerdem ist die reduzierte und unstrukturierte Gestaltung des Hintergrunds für ihn gänzlich unüblich. Die bisherige Zuschreibung konnte meines Erachtens nur erfolgen, da erstens ein Kupferstich (von Haid, vgl. unten) existiert, die sich auf "Batoni effigiem pinxit" beruft und zweitens bisher nicht die Breite der Batoni-Rezeption in der früheren österreichischen Monarchie und besonders im ungarischen Raum bekannt war. Die hier zusammengetragenen Versionen nach der Vorlage von Batoni (vgl. die Porträts in Betliar, Bratislava und St. Anton) zeigen jedoch deutlich, daß viele Porträts existieren, die sich zwar nach dem von Batoni geprägten Gesichtstypus richten, jedoch nicht von ihm stammen.

Eine weitere Version dieses Porträts in ungarischer Tracht befindet sich im Elisabethinen Konvent in Klagenfurt (vgl. folgende Katalog-Nr.).

**Literatur:** AK Joseph 1980, Kat. Nr. 102, S. 347.

unbekannt (Batoni-Nachfolge)

1770 ca.

Öl/Lwd.

105 x 78

Klagenfurt, Konvent der  
Elisabethinen

Inv. Nr.:

Nachlaß Erzherzogin Maria Annas

Foto des Besitzers



**Beschreibung:**

Die Halbfigur Josephs II. in der pelzbesetzten Uniform des Husarenregiments mit Kappe ist eine direkte Kopie der Version, die sich im Niederösterreichischen Landesmuseum in St. Pölten befindet.

**Kommentar:**

Das Porträt, das sich heute im Besitz des Elisabethinen Konvents in Klagenfurt befindet, stammt aus dem Nachlaß der Schwester Josephs II., Maria Anna, die ihren Lebensabend in jenem Kloster verbrachte. Es geht demnach – zusammen mit einem weiteren Porträt, einem ovalen Brustbild in einem jugendlichen Typus (30 x 23 cm), – auf ihren persönlichen Besitz zurück.

Johann G. Haid / Batoni (effigiem pinxit)

1772

Schabkunstblatt

45,5 x 31,2 (P), 50 x 35,2 (B)

Wien, Hist., Mus.

Inv. Nr.: 73.798 (520/7)

unbekannt

Foto der Autorin



### **Beschreibung:**

Bei dieser Halbfigur Josephs II. handelt sich um eine Wiedergabe der Darstellung in ungarischem Kostüm, die Batoni zugeschrieben wird (Kat. Nr. 51 und 52).

### **Kommentar:**

Der Stich ist beschriftet: "zu finden bei Artaria Compagnie" und "Battoni Effigiem pinxit" - "Haid fecit Viennae 1772". Es ist unklar, ob sich der Passus „effigiem“ nicht lediglich darauf beziehen könnte, so daß Haid nur den Gesichtstypus des Batoniporträts übernommen hat. (So existiert z.B. ein graphisches Porträt Josephs II. in der kompletten Tracht des Spanischen Mantelkleides mit Federhut, das sich in der Legende auf "Liotard effigiem pinxit" beruft (AK Österreich - Habsburg 1970, Kat. Nr. 45). Bei diesem Stich ist deutlich, daß nur der Gesichtstypus von Liotard stammt, jedoch nicht der Habitus.)

Das ungarische Porträt wird bisher Batoni zugeschrieben, jedoch ohne Quellenbelege. Es ist denkbar, daß diese Zuschreibung aus der falschen Lesung der Legende von Haid entstand.

Ein weiteres Exemplar befindet sich in der Kupferstichsammlung der Akademie der Bildenden Künste in Wien (Inv. Nr. 1415 Kasten 3/41).

unbekannt (Batoni-Nachfolge)

1770-1780

Öl/Lwd.

140 x 105

Slowakische Republik,  
Museum von St. Anton

Inv. Nr.: keine

nicht bekannt

Foto des Museums



### **Beschreibung:**

Das Bildnis in Dreiviertelformat zeigt Joseph II. in der Uniform des Cheveaux-Légers-Regiments mit dem Maria-Theresien- sowie Stephans-Orden. Unter der Uniformjacke trägt Joseph II. eine gold- und silberfarbene Weste und Hose. Die Haltung ist stark an der Vorlage des Doppelporträts von Batoni orientiert. Im Gegensatz zur Vorlage stützt sich Joseph II. jedoch nicht auf einer Statue, sondern auf einem Helm ab. In der linken Hand hält er einen Kommandostab, wobei der Zeigefinger wie in der Vorlage von Batoni nach unten weist. Anders als dort führt er hier jedoch unbestimmt ins Leere. Die rechte Hand deutet in einer argumentierenden Geste nach links. Im Hintergrund erkennt man Vorhangdraperien sowie Andeutungen einer Vase.

### **Kommentar:**

Dieses Bildnis, das in einem klassizistischem Goldrahmen mit Lorbeergirlanden hängt, ist eines der hochwertigsten Porträts von Joseph II. in slowakischem Museumsbesitz. Der aufwendige Rahmen sowie die abwechslungsreiche Gestaltung des Beiwerkes deuten daraufhin, daß es an einem repräsentativen Ort gehangen haben muß.

Die Ähnlichkeit mit dem Porträt, das Batoni von Joseph II. gemalt hatte, legt nahe, daß es nach einer Version des Doppelporträts gemalt wurde. Allerdings wurden Hintergrund und Beiwerk mit Fantasie für die neue Situation des Einzelporträts angepaßt.

Der Maler scheint unsicher gewesen zu sein, wie er die untere Partie des Porträts gestalten sollte, da er sich für zu lange und rotgefütterte Rockschoße entschieden hat, die von den anderen Porträts Josephs II. nicht bekannt sind. Möglicherweise handelt es sich hier um ein Mißverständnis unterschiedlicher Vorlagen: Ähnliche Rockschoße finden sich auf dem Porträt in der Burg von Bratislava (Kat. Nr. 59), wenn auch hier die anders geschnittene weiße Galauniform dargestellt ist. Die Unsicherheit im unteren Bildnisbereich deutet an, daß der Maler nicht nach einer ganzfigurigen Vorlage arbeiten konnte.

unbekannt

1769 nach

Öl/Lwd.

90,5 x 71

Slowak. Rep., Museum in Betliar  
(Nationalmuseum)

Inv. Nr.: keine erhalten

unbekannt

Foto des Museums



**Beschreibung:**

Das Bildnis ist eine halbfigurige Darstellung Josephs II. in ungarischer Husarenuniform mit Orden des Goldenen Vlieses und des Maria-Theresien-Ordens. Joseph II. ist beinahe frontal wiedergegeben, während er den Kopf, welcher unbedeckt ist, leicht nach links gewandt hält. Der linke Arm ist verkürzt und angewinkelt wiedergegeben, da er sich auf dem rechts abgelegten Husarenhut abstützt. Die gesamte Körperhaltung vor allem aber die Wiedergabe des Kopfes ist an der Porträtaufnahme von Batoni orientiert. Der Hintergrund, der aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Gemäldes kaum zu erkennen ist, scheint monochrom gestaltet zu sein.

**Kommentar:**

Das Porträt ist nicht restauriert und weist einige Schäden auf. Dennoch ist deutlich seine Qualität zu erkennen, die sich in der Kopfstudie und in dem gesamten Rhythmus des Körpers eng an das Batoni-Doppelporträt von 1769 anlehnt. So z.B. ist der linke Arm aufgestützt, wodurch die linke Schulter ebenfalls weiter nach oben geschoben wird als die rechte, deren Arm nach unten hängt. Es könnte sich hier um eine Arbeit eines österreichischen oder ungarischen Malers handeln, die nach dem Batoni Porträt entstanden ist und für den ungarischen Adel gedacht war. In Betliar existiert außerdem ein weiteres Porträt (Kat. Nr. 56), welches eine direkte, jedoch weniger gute Kopie dieses Porträts in Uniform ist.

Die Häufung der Varianten nach dem Batoni-Porträt zeigt, wie bekannt diese Vorlage in Ungarn war. Zu seiner Popularität mag geführt haben, daß es von der Kopfversion, die Batoni geliefert hatte, auch eine Porträtversion gab, die Joseph II. in ungarischer Nationaltracht zeigt (vgl. Kat. Nr. 51 und 52).

unbekannt (Batoni-Nachfolge)

1769 nach?

Öl/Lwd.

95 x 75

Slowakische Rep., Museum in  
Betliar (Nat. Mus.)

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Digitalfoto des Museums



**Beschreibung:**

Das halbfigurige Bildnis zeigt Joseph II. in ungarischer Husarenuniform. Der Kaiser ist beinahe frontal wiedergegeben, hält den Kopf jedoch leicht nach links gewandt in der vom Batoni-Porträt bekannten Neigung. Der Hintergrund ist nicht zu erkennen.

**Kommentar:**

Das Porträt wird im Depot des Museums in Betliar, welches dem Nationalmuseum angeschlossen ist, aufbewahrt. Das halbfigurige Bildnis ist eine direkte Kopie des oben beschriebenen Porträts (Kat. 55), das sich ebenfalls im Besitz des Museums befindet. Jenes Porträt ist deutlicher an das Batoni-Porträt angelehnt, so daß man eine direkte Abfolge der Kopien und des Qualitätsgefälles ablesen kann. Im Gegensatz zu dem oben beschriebenen Exemplar ist die Modellierung des Gesichtes hier harscher abgegrenzt. Auch fehlt dem Mund die Sanftheit, die den Porträts von Batoni eigen ist und die mit Zunahme der Entfernung der Kopie vom Original abnimmt. Vermutlich handelt es sich hier bei um eine Kopie, die nach einem (eventuell aus Wien eingeführten) Porträt vor Ort kopiert wurde.

unbekannt (Batoni-Nachfolge)

1770 ca.

Öl auf Kupfer

25,5 x 19,5

Potsdam, Schloß Sanssouci

Inv. Nr.: GK I 2505

Besitz Friedrichs II. von Preußen

Foto der Stiftung Preußische Schlösser  
und Gärten Berlin-Brandenburg/Fotograf  
(*Erwähnung im Textteil: S. 127, 169*)



### **Beschreibung:**

Das Hüftstück stellt Joseph II. in der Chevaux-Légères-Uniform dar. Während er mit dem Feldherrnstab nach rechts vorne auf einen Helm deutet, ist sein Kopf nach links vorne aus dem Bild gerichtet. Im linken Hintergrund öffnet sich eine freie Landschaft auf ein Feldlager. Der Gesichtstyp entspricht dem des Doppelporträts von Batoni (Kat. 34).

### **Kommentar:**

Das kleine Bildnis erschien schon früh in den Quellen, da es sich an prominenter Stelle befand: 1782 wurde es im Konzertzimmer gesehen und 1786 im Schlaf- und Arbeitszimmer Friedrichs II. beschrieben (AK Barock und Klassik 1984, S. 201).

In einem zeitgenössischen Bericht wird ein Ausspruch Friedrichs II. über den Grund für seine Aufbewahrung dort veröffentlicht: „Bekannt genug ist schon, was dieser Weise auf dem Throne (Friedrich der Große) von dem Porträt des Kaisers sagte, das er beständig in seinem Kapinet (sic!) hatte: „Man dürfe (sprach er) Joseph II. keinen Augenblick aus den Augen lassen, weil er zu unternehmend sey.“ (Friedrich A. Geisler 1788, Bd. 14: S. 166).

Diese Anekdote wird auch bei Dieudonné Thiébault berichtet: „Besonders Joseph II. hatte er (Friedrich II.) ganz und gar durchschaut. Bekanntlich hatte er mehrere Bildnisse des Kaisers in seinen Gemächern. Einer seiner Vertrauten machte einmal eine Bemerkung hierüber und Friedrich antwortete lachend: „Ah! Das ist ein junger Mann, den man nicht oft genug unter den Augen haben kann!“ (1901, 2. Bd., S. 42).

Es ist zu vermuten, daß es sich bei dem Porträt um ein Geschenk Josephs II. an den Preußenkönig handelt, den Joseph II. 1769 und 1770 traf. Das Porträt befindet sich in einem originalen feuervergoldetem Bronzerahmen mit inzwischen erneuerter Marmoreinlage. Ein Adler, der den Rahmen krönte, ist bereits im Inventar von 1828 als verloren gemeldet. Das intime Format ist erstaunlich und deutet darauf hin, als wie eng die geistige Beziehung zwischen den beiden Monarchen empfunden wurde. Das Porträt zeigt, daß der Gesichtstyp des Batoniporträts schon bald für andere Kompositionen übernommen wurde, wenn man davon ausgeht, daß das Porträt anlässlich des zweiten Treffens 1770 angefertigt wurde.

### **Literatur:**

Nicolai 1786, S. 1237; Geisler 1788, S. 166; Thiébault 1901, 2. Bd. S. 42; Hübner 1926, S. 43, 45; AK Barock und Klassik 1984, S. 201f., Nr. II. 44a; Thomasberger 1994, S. 71.

J. v. Kreitzing (Joseph Kreutzinger)

1770-1780 ca.

Öl/Lwd.

93 x 76

KHM (Leihgabe an den  
Sängerknabenkonvikt, Palais  
Augarten)

Inv. Nr.: 7030; Alte Inv.- Nr. AA 31

ehemaliger Besitz des Kaiserhauses

Foto der Bundesmobilienvverwaltung  
– Mobiliendepot Wien



### **Beschreibung:**

Brustbild Josephs II. in der Uniform des Chevaux-Légères-Regiments. Unter der Uniformjacke trägt Joseph II. die bekannten Ordensschärpen über einer goldfarbenen schimmernden Weste. Während sein Blick nach halb links aus dem Bildraum hinausgeht, ist sein Oberkörper nach halb rechts gewandt. Dieser Richtung folgt ebenfalls rechter Arm mit unbestimmt deutender Geste. Der Hintergrund ist monochrom gehalten.

### **Kommentar:**

Die alte Inventarnummer gibt an, daß das Porträt ursprünglich - vor dem Ende der Monarchie - in der Hofburg gehangen haben muß. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde es - laut Inventar des Bundesmobiliendepots - an die Gemäldegalerie des KHM abgegeben. Zum Künstler dieses Porträts äußert sich das Inventar des MD, indem es "I. von Kreitzing" vermerkt, wobei es sich möglicherweise um den Künstler Joseph Kreutzinger (1757 - 1829) gehandelt haben könnte.

Die Gesichtspartie des Porträts wurde dem Porträt von Batoni nachempfunden. Die Körperhaltung dagegen wurde neu komponiert, indem sich der Oberkörper nach halb rechts gewandt präsentiert und die rechte Hand Josephs II. körperschränkend nach rechts unten aus dem Bildformat herausweist. Im Gegensatz zum Original sind hier die Augen verquollener und die Schwere der Wangen wurde durch einen kräftigen Schatten betont. Somit stellt dieses Porträt eines der wenigen Exemplare dar, in denen die Porträtaufnahme Batonis für ein Porträt Josephs II. in fortgeschrittenem Alter verwendet wurde.

unbekannt (nach Batoni Vorlage)

1770-1775 ca.

Öl/Lwd.

82 x 64

Slowakei, Bratislava, Burg (Slovak.  
Nationalmuseum)

Inv. Nr.: keine

Landsitz Franz´ I. Stephans in Holíc

Foto der Autorin



### **Beschreibung:**

Das Bildnis zeigt Joseph II. im weißen Rock des Feldmarschalls, unter dem er einen Harnisch sowie eine rote Weste und Hose trägt. Die Schärpen des Maria-Theresien- und Stephan-Ordens werden außen (oberhalb der Feldmarschallrocks) getragen und durch die Ordenssterne sowie den Orden vom Goldenen Vlies komplettiert. Der Kaiser steht nach halb links gewandt, wohin auch sein Blick schweift. Seine rechte Hand umfaßt den Feldherrnstab, der zusammen mit den Kaiserinsignien und einem Helm auf einem Hermelinmantel links auf einem Podest aufliegt. Rechts öffnet sich der Blick auf eine tiefe, flachgestreckte Landschaft, in der eine brennende Festung zu erahnen ist.

### **Kommentar:**

Das Porträt, das sich nach einer Restaurierung in sehr gutem Zustand befindet, stammt ursprünglich aus dem Landhaus, das Franz I. Stephan in Holíc gehörte. Demnach hing es in einem privaten Ambiente und sollte dort die Familie des Besitzers bildlich vorstellen. Die Ansicht, in der der Kopf Josephs II. wiedergegeben ist, stammt vom bekannten Batoni-Porträt, jedoch erscheinen die Gesichtszüge vereinfachter und mit weniger Schmelz gemalt. Die Schattenlinie, die den Nasenrücken begrenzt, ist weit schärfer gezogen als dies von den originalen Porträts von Batoni bekannt ist. Hieran wird deutlich, daß das Gemälde nicht direkt von einem Batoni-Porträt abgemalt worden sein kann, sondern vermutlich nach einer anderen Kopie angefertigt wurde. Die Nonchalance, mit der der Gesichtstyp des Batoni-Porträts an den verschiedenen Orten der Monarchie für die unterschiedlichen Umgebungen verwendet wurde, zeigt die große Akzeptanz, die er bei den Malern gefunden hatte.

unbekannt (Batoni-Nachfolge)

1770-1775 ca.

Öl/Lwd.

93 x 73

Regensburg, Museen der Stadt  
Regensburg - Historisches Museum

Inv. Nr.: K 1938 / 47

Ankauf 1938 von W. Rupprecht,  
Nürnberg

Foto des Museums



### **Beschreibung:**

Dieses Bildnis ist ein Halbfigurenporträt Josephs II., das ihn in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments, mit Orden des Goldenen Vlieses, sowie des Maria Theresien-Ordens zeigt. Joseph II. steht beinahe frontal, mit nach links aus dem Bildfeld gewandten Kopf. Die rechte Hand steckt zwischen zwei Westenknöpfen, die linke ist - verdeckt - in die Hüfte gestützt. Links befindet sich auf einem Polster die Kaiserkrone, rechts im Hintergrund blickt man auf eine Landschaft mit Truppenparade vor einer Stadtanlage mit Türmen.

### **Kommentar:**

Da die Wendung des Kopfes sowie die Zeichnung der vollen Lippen so eindeutig auf das Batoni-Porträt zurückgeht, muß sich der Maler dieses Porträts an einem Porträt von Batoni orientiert haben. Im Gegensatz zur Vorlage zeigt jedoch der scharfe Schattengrad an der linken Schläfe und Wangenpartie Josephs II. die geringere künstlerische Güte des kopierenden Malers. Seine gewisse Unsicherheit in der Darstellung von Haut ist zudem daran zu erkennen, daß er es geschickt vermieden hat, Hände mit Fingern zu malen, indem er sie für den Betrachter verborgen dargestellt hat.

Die frühere Provenienz des Porträts ist nicht bekannt. Die Attribute der Kaiserkrone und die Betonung der Orden deutet jedoch an, daß das Porträt für einen öffentlichen und reichsbezogenen Raum bestimmt gewesen sein muß.

Da einige Unstimmigkeit in der Kleiderordnung auftreten, welche von Porträts aus dem österreichischen Raum nicht bekannt sind (z.B. wird die Ordensschärpe des Maria Theresienordens sonst unter der Chevaux-Légers-Uniformjacke, die Ordenskette des Vliesordens hauptsächlich über der weißen Generalsuniform getragen), ist es wahrscheinlich, daß das Porträt aus einem Raum außerhalb der österreichischen Monarchie stammt.

unbekannt (Batoni-Nachfolge)

1769 (nach)

Öl/Lwd.

93,5 x 73

Slowakei, Museum Burg Krásna  
Horka (Slovenské Narodné  
Múzeum=SNM), Speisesaal

Inv. Nr.: keine

unklar, zeitweilig in Besitz der  
Familie Andrassy

Foto des Museums



### **Beschreibung:**

Das Porträt in halbfigurigem Format zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regimentes mit Orden des Maria-Theresien sowie Stephans Ordens. Der Oberkörper ist nach halb rechts gewandt, jedoch der Kopf (in Batoni-Pose) nach halb links. Die rechte Hand wurde in die Weste gesteckt gemalt, die linke - den Dreispitz unter den Ellenbogen geklemmt - in die Hüfte gestützt. Links ist auf einem Kissen die Kaiserkrone angeschnitten zu erkennen.

### **Kommentar:**

Das Gemälde, das sich im Besitz des Slowakischen Nationalmuseums befindet und im Museum der Burg Krásna Horka ausgestellt ist, stammt - wie alle Exponate dort - aus dem Besitz der Familie Andrassy, wobei der exakte ursprüngliche Aufhängungsort nicht bekannt ist.

Das Museumsinventar schreibt das Porträt einem unbekanntem ungarischen Maler zu. Die eindeutige Abhängigkeit dieses Porträts in der Gesichtsbildung Josephs II. vom Doppelporträt Batonis läßt vermuten, daß es entweder in Wien nach dem bekannten Vorbild gearbeitet wurde oder nach der Kopie des Doppelporträts, die sich in Ungarn (heute im Nationalmuseum Budapest) befunden hat

unbekannt (Batoni Nachfolge)

1770 um

Öl/Lwd.

90 x 70

Slowakei, Museum in Betliar  
(Außenstelle des Nationalmuseums)

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Digitalfoto des Museums



**Beschreibung:**

Das halbfigurige Bildnis zeigt Joseph II. nach halb links gewandt in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments mit Orden des Goldenen Vlieses, sowie Maria Theresien - und St. Stephans Orden. Joseph II. hält den Kommandostab in der linken - dem Betrachter zugewandten - Hand und verschränkt mit diesem Arm seinen Körper. Sein Blick geht nach links aus dem Bild heraus. Ebenfalls links liegt die Kaiserkrone auf einem Kissen im Hintergrund.

**Kommentar:**

Das Porträt, das sich im Depot des Museums in Betliar befindet, erscheint mit unsicherer Hand gemalt, wenn auch aufwendig konzipiert. Es ist ein Vertreter derjenigen Werkstattbildnisse, bei denen unterschiedliche Bauteile in ein Porträt hineinkomponiert wurden, wie z.B. die Körperponderation nicht nach der Natur gemalt zu sein scheint. Auch stimmt die Wendung des Kopfes nicht eindeutig mit der Gesamtanlage des Körpers überein. Der Kopf wirkt so, als sei er exakt von einem Vorbild – z.B. nach einem Porträt des Batoni-Typus – abgemalt, während der Körper hinzukomponiert wurde. Man spürt förmlich die beklemmende Verhaltenheit in der Nachahmung der einzelnen Vorlagen.

unbekannt (Batoni Nachfolge)

1780 –1785 ca.

Öl/Lwd.

92,5 x 63

Budapest, Nationalgalerie

Inv. Nr.: L.5.147

aus dem Nachlaß Kronprinzessin  
Stephanies

Foto des Museums



### **Beschreibung:**

Dieses Porträt in Halbfigur gibt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments wieder. Sein Körper ist frontal dargestellt, während der Kopf, für den die Vorlage von Batoni verwendet wurde, leicht nach links gewandt ist. Im Gegensatz zur Vorlage von Batoni blicken die Augen Josephs II. jedoch auf den Betrachter. Links im Mittelgrund ist die - schematisierte - Kaiserkrone zu sehen, rechts ein Pfeiler mit Draperie, die auch den Hintergrund füllt.

### **Kommentar:**

Das Porträt stammt aus dem Nachlaß der Kronprinzessin Stephanie, der Gemahlin des Kronprinzen Rudolph. Da sie gemeinsam mit ihrem zweiten Mann, einem Ungarn, Graf Elemér Lónay, in Ungarn gelebt hat und nach dem zweiten Weltkrieg ihre letzten Lebensjahre im Benediktinerkloster Pannonhalma verbracht, befand sich dieses Porträt im Besitz des Klosters, welches es der Nationalgalerie vermachte. Die Qualität des Porträts ist erstaunlich gering, wenn man bedenkt, daß es aus dem Besitz des ehemaligen Kaiserhauses stammt. Die geringe Qualität des Porträts manifestiert sich z.B. daran, daß der Maler es offensichtlich ängstlich vermieden hat, die Hände malen zu müssen, indem er den rechten Arm unterhalb des Bildraums enden ließ und die linke Hand in die Weste gesteckt dargestellt hat. Es gab offenbar innerhalb des kaiserlichen Porträtbesitzes eine ganze Bandbreite von Qualität - wenn man nicht annehmen will, daß das Porträt später in die Hände Stephanies gefallen ist.

unbekannt

1770-1775

Öl/Lwd.

46 x 36

Auktion Dorotheum Wien, 448.  
Aukt. (1980), Nr. 55, Taf. 3

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs



**Beschreibung:**

Das Porträt ist ein Brustbild Josephs II., das ihn in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments mit Orden und nach halb links gewandt zeigt. Der Blick des Kaisers geht aus dem Bild heraus und ist auf den Betrachter gerichtet.

**Kommentar:**

Das Aussehen dieses Porträt, das 1980 beim Dorotheum in Wien versteigert wurde, besaß – der fotografischen Dokumentation im Bildarchiv der ÖNB zufolge – einen Rahmen mit stilisierten Herzen und Palmetten. Den Abbildungen nach zu beurteilen handelt es sich um ein qualitätsvolles Porträt mit dem Schmelz der Batoni-Modellierung im Gesicht und im Augenausdruck. Vor allem die locker aufeinander liegenden Lippen erinnern stark an das Batoni-Porträt. Daher halte ich es für unwahrscheinlich, daß es sich - wie der Katalog vorschlug - um ein Porträt des Malers Hickel handelt. Vielmehr scheint es eine variierte Kopie nach dem Batoni-Porträt zu sein. Es ist eines der wenigen Beispiele dafür, daß der Gesichtstyp des Batoni-Porträts überzeugend mit einer veränderten Blickrichtung kombiniert wurde.

**Literatur:**

Dorotheum Wien 448. Auktion (1980), Nr. 55, Taf. 3.

Batoni (Nachfolge)

1770-1775 ca.

Öl/Lwd.

93 x 65

MD

Inv. Nr.: MD 042721;  
(alte Inv. Nr.: AA 436)

k.u.k. Besitz

Foto der Bundesmobilienvverwaltung  
– Mobiliendepot Wien



### **Beschreibung:**

Das Porträt zeigt Joseph II. in der Chevaux-Légers-Uniform vor einem unbestimmten Landschaftshintergrund. Er steht an einen Marmorpodest gelehnt. Seine rechte Hand ist in die Hüfte gestützt, der linke Ellenbogen ist auf den Podest gestützt und die linke Hand wurde in einer argumentierenden Geste wiedergegeben.

### **Kommentar:**

Das Porträt, das sich heute in den Ausstellungsräumen des Wiener Bundesmobiliendepots befindet, muß früher in der Hofburg gehangen haben, da die alte Inventarnummer dies anzeigt (das Kürzel AA steht für "Gemälde in der Hofburg"). Die Darstellung des Kopfes Josephs II. geht eindeutig auf die Batoni-Pose zurück. Die Körperhaltung und die Geste der linken Hand dagegen ist neu hinzukomponiert. Im Gegensatz zu den anderen auf die Batoni-Porträtaufnahme zurückgehenden Porträts Josephs II. wurde hier die Blickrichtung Josephs II. verändert. Anders als bei den Batoni-Porträts blickt Joseph II. hier den Betrachter an. Außerdem wurden gewisse Alterungszeichen im Gesicht festgehalten, welche auf den Batoni-Porträts noch nicht zu erkennen sind. So z.B. verläuft eine verschattete Falte von seinem rechten Mundwinkel nach unten, wie auch das hellere Kolorit unterhalb der Augen eine dünner werdende Haut an dieser Stelle und Müdigkeit andeutet. Auf diese Weise hat der Maler des Porträts Details, die von den Porträts Hickels bekannt sind, mit der Vorlage von Batoni verwoben, so daß beinahe eine Mischform der beiden Porträtaufnahmen entstanden ist. Der undifferenzierte Hintergrund, die karge Steinplatte, auf die sich Joseph II. stützt, sowie der Verzicht auf Insignien weist ebenfalls auf eine große Nähe zu den Porträts, die Joseph Hickel von Joseph II. geschaffen hat.

Anton von Maron (Werkstatt)  
zugeschrieben

1775-1780

Öl/Lwd.

86 x 76

Paris, Versailles

Inv. Nr.: MV 3942

aus dem Besitz des französischen  
Königshauses

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 130)*



**Beschreibung:**

Das Porträt zeigt Joseph II. in Halbfigur in der weißen Uniform des Feldmarschalls vor einem unbestimmten Hintergrund. Über der Uniformjacke ist ein Samtumhang mit Pelzfutter drapiert, auf dem die Ordenssterne des Maria-Theresien-Ordens und des St.-Stephans-Ordens wie auch das Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies in Szene gesetzt werden. Während der Oberkörper Josephs II. nach halb rechts gewandt ist, ist sein Kopf nach halb links gerichtet. Die rechte, körperverschränkende Hand ist auf einen Feldherrnstab gestützt, welcher nur angeschnitten sichtbar ist.

**Kommentar:**

Das Porträt gelangte unter Louis-Philippe in die Ausstattung der Galeries Historiques in Versailles, gehörte jedoch bereits zum alten Sammlungsbestand des Königshauses. Es sind Ähnlichkeiten bei der Gesichtsbildung mit dem Batoniporträt zu erkennen, welche jedoch u.a. durch den Blick auf den Betrachter variiert wurden. Das Museum schreibt dieses Porträt wie auch ein weiteres Porträt dort (Kat. Nr. 67) Maron bzw. seiner Werkstatt zu. Übereinstimmungen mit dem bekannten Porträt von Maron sehe ich nur in der Behandlung der Ärmelfalten und der körperlichen Präsenz, die die Haltung Josephs II. ausstrahlt. Die Gesichtsvorlage dagegen weist keine Ähnlichkeit mit dem Porträt von Maron auf. Die nächste Verwandtschaft ist zu dem Porträt im Besitz des Wiener Bundesmobiliendepots (Kat. Nr. 65) festzustellen.

**Literatur:**

maschinengeschriebenes Inventar des Museums, S. 600.

Anton von Maron (zugeschrieben)

1770-1780

Öl/Lwd.

155 x 96,5

Paris, Versailles

Inv. Nr.: MV 4572

1841 Ankauf durch Louis-Philippe  
von Baron d'Épremesnil; Besitz des  
französischen Königs

s/w Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 130, 170)*

### **Beschreibung:**

Das Halbporträt zeigt Joseph II. in weißer Feldmarschallsuniform über einem Brustharnisch dar. Über seiner Schulter ist ein hermelingefütterter Samtmantel gelegt, der auf der Schulter mit einer Brosche zusammengehalten und von seiner linken Hand auf der Hüfte rafft. Seine rechte Hand umfaßt einen Feldherrnstab, der auf einen Tisch aufgestützt ist. Auf diesem Tisch liegt ebenfalls ein zusammengefaltetes Schriftstück. Der beinahe monochrome Hintergrund wird durch einen Vorhang links hinten aufgelockert.

### **Kommentar:**

Dem Inventar des Versailler Museums zufolge wird das Porträt Anton von Maron zugeschrieben. Da der Gesichts- und Haltungstypus nicht dem von Maron bekannten Porträt entspricht, wird vermutet, daß es eine Kopie nach einem unbekanntem Original sei. Ebenfalls wird erwähnt, daß der Typus Josephs II. dem Doppelporträt nachempfunden sei.

Die Verwandtschaft mit dem Gesichtstypus des Batoni-Porträts ist nachvollziehbar, wenn auch Unterschiede zu erkennen sind. Die Darstellung der Hände und die Behandlung der Ärmelfalten ist durchaus jenem Porträt verwandt, daß sich im Besitz des KHM befindet, so daß denkbar ist, daß Maron es gemalt haben könnte, ohne jedoch seine eigene Porträtversion zu verwenden.

Das Porträt stellt eine Mischung aus den Porträtstilen der involvierten Länder dar: Einerseits ist in der Bauschung des Vorhangs wie auch der Behandlung des drapierten Samtumhangs der französisch geprägte barocke Repräsentationsstil zu erkennen. Andererseits ist die gesamte Statur des Kaisers und der Hintergrund so schlicht gehalten wie es die aufgeklärte Porträttheorie am Wiener Hof empfahl.

### **Literatur:**

maschinengeschriebenes Inventar des Museums, S. 600

**b) Die Porträts von Joseph Ducreux (Kat. Nrn. 68 – 72)**

Ducreux (gemalt in Wien),  
gestochen von Cathelin,  
hrg. in Paris von Bligny

1771

Kupferstich

26,6 x 18,6 (P), 42,7 x 29,2 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 179.255 (520/5)

Slg. Floetl

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 74, 129f.)*



**Beschreibung:**

Das ovale Brustbild zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Während sein Oberkörper frontal dargestellt ist, ist sein Kopf und Blick nach halb links gerichtet. Das Porträtmedaillon wird von einem Adler bekrönt, der einen Lorbeerkranz hält. Unter dem Porträt, das seitlich zudem mit Lorbeerranken eingefasst ist, befindet sich eine rechteckige Kartusche in die mittig das Kaiserwappen eingefügt ist.

Die Signatur weist den Stich als Reproduktion der Vorlage von Joseph Ducreux aus: "Peint à Vienne par Ducreux 1771" und "Gravé par Cathelin", Verlegeradresse: "à Paris chez Bligny, Lancier du Roi, Cour du Maége aux Thuilleries".

**Kommentar:**

Dieser Porträtstich ist der einzige verlässliche Verweis auf die Porträtversion, die Ducreux geschaffen hat, da mir keine signierten Porträts von Ducreux bekannt sind. Da die Version, die der Stich wiedergibt sehr eng mit der Vorlage von Batoni verwandt ist, fällt es schwer, diese beiden Porträtversionen zu unterscheiden (zu diesem Schluß kommt auch Keil 1999, zur dortigen Kat. Nr. 89, vgl. hier Kat. Nr. 70). Aus diesem Grunde werden die Porträts, die meiner Meinung nach auf Ducreux zurückgehen, im Textteil der Arbeit bei den Nachfolgern von Batoni eingeordnet.

Mögliche Unterscheidungskriterien von der Batoni-Vorlage sind die besonders prononciert gestalteten Augen, die symmetrisch gesenkten Schultern sowie die stark ansteigende Haarrolle über dem Ohr. Während dieser Stich den Zustand vor der Inschrift wiedergibt, existiert eine Doublette mit fertigem Titel (Wien, Wienmuseum: Inv. Nr.: 90814 520/7): «Joseph II. Empereur et Roi des Romains les 8. Août 1765 / Né à Vienne le 13. Mars 1741 // Gravé d'après le Tableau que Son Altesse Madame la Comtesse de / Brionne à bien voulu prêter à son très humble Serviteur Bligny». Dieser Zusatz verweist auf die konkrete Vorlage für den Kupferstich. Es muß sich hier bereits um eine Kopie nach dem 1769 in Wien entstandenen Original von Ducreux handeln. Ein weiteres Exemplar befindet sich im PAD, Münster (ausgestellt in: AK Joseph 1980, Nr. 543, S. 436, ohne Abb.).

**Literatur:** AK Joseph 1980, Nr. 543, S. 436, ohne Abb.

Nicolas-Cyprien Duvivier (nach  
Ducreux)

1777

Gobelinporträt

?

Musée du Louvre

Inv. Nr.: ?

1953 Ankauf aus dem Kunsthandel

MK Rothschild Collection 1982, S.  
352.

*(Erwähnung im Textteil: S. 254f.)*



**Beschreibung:**

Das in einem ovalen Holzrahmen gerahmte Gobelinporträt stellt Joseph II. in Brustbildformat dar. Er trägt den grünen Uniformrock des Chevaux-Légers-Regiments. Sein Kopf und Blick ist nach halb links gewandt.

**Kommentar:**

Dieses Porträt gehört zu einem Pendantporträt, das Ludwig XVI. darstellt. Der Künstler kopierte hierfür ein Paar von Gobelinporträts der Werkstatt von Cozette aus der Gobelin-Fabrik, welche in den Jahren 1769 (Porträt Ludwigs XVI.) und 1773 (Porträt Josephs II.) ausgestellt worden waren (Fenaille 1907, Bd. IV, S. 311 und S. 323). Duvivier wollte offenbar mit dieser Vorlage konkurrieren. Duvivier wollte beide Porträt anlässlich des Besuchs Josephs II. im Jahr 1777 dem französischen Hof anbieten – in der Hoffnung, daß Ludwig XVI. sie ankaufen würde. Jedoch scheinen sie abgelehnt worden zu sein.

Außer diesem Paar existiert ein weiteres – einzelnes – Porträt nach der Ducreux-Vorlage, welches den Kaiser allerdings in einem weißen Uniformrock zeigt. Dieses Porträt ist nur durch einen Verkaufskatalog (vorher Doistau und Penard Sammlung, dann Penard y Fernandez Auktion, Paris, Palais Galliera, 7. Dezember 1960, lot 134, ohne Abb.) belegt.

**Literatur:**

Pierre Verlet in: *Revue des Arts (Revue du Louvre)*, 1953, Nr. 4, S. 245-246; MK Rothschild Collection 1982, S. 352

nach Ducreux (oder Batoni)

1770 ca.  
Miniatur

Wien, KHM, Präsidentschaftskanzlei

Inv. Nr.:

aus dem Besitz des Kaiserhauses

Keil 1999, Kat. Nr. 89



**Beschreibung:**

Die Miniatur zeigt Joseph II. beinahe frontal im Brustbildformat. Er trägt die Uniform des Chevaux-Légers-Regiments und hält seinen Kopf nach halb links gewandt.

**Kommentar:**

Wie der Autor der Sammlungspublikation der Miniaturen, Robert Keil, bemerkt hat, gleichen sich die beiden Porträtvorlagen von Batoni und Ducreux so stark, daß eine Zuordnung beinahe nicht möglich erscheint. Als Erkennungsmerkmale der Porträtversion von Ducreux wäre die Betonung der Augenpartie sowie die steil ansteigende Seitenlocke in Erwägung zu ziehen.

**Literatur:**

Keil 1999, Kat. Nr. 89

Batoni oder Ducreux Nachfolge

1770 ca.

Öl/Lwd.

78 x 61

KHM

Inv. Nr.: 7021 (alte Inv.Nr.: AA 22)

Besitz des Kaiserhauses

Digitalfoto der  
Bundesmobilienvverwaltung –  
Mobiliendepot Wien



**Beschreibung:**

Das Brustbild in ovalem Bildausschnitt zeigt Joseph II. in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments über gelber Weste. Unter der Uniformjacke trägt er das Ordensband des Maria Theresien-Ordens, unter dem der Rand des St. Stephans-Ordens zu erkennen ist.

**Kommentar:**

Das Porträt, das sich heute im Besitz des Bundesmobiliendepots befindet, gehörte zur Ausstattung der Wiener Hofburg. Aufgrund der Ähnlichkeit der beiden Porträtversionen, die Batoni und Ducreux geschaffen haben, läßt sich nicht entscheiden, auf welche Vorlage es zurückgeht. Die Tatsache, daß beide Arme gesenkt sind, könnte dafür sprechen, daß es nach Ducreux gemalt wurde. Die zarte Modellierung deutet an, daß es sich um eine hochwertige Kopie handelt.

Jakob Mathias Schmutzer (?)

1770/1

Zeichnung

33 x 26,3

Paris, Musée du Louvre,  
Department des Arts Graphiques

Inv. Nr.: 18783

aus der Sammlung Saint-Morys

Fotokopie des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 147)*



### **Beschreibung:**

Die Zeichnung stellt Joseph II. im Format der Halbfigur dar. Er ist frontal wiedergegeben und deutet mit seiner rechten Hand argumentierend in die Richtung des Betrachters. Sein Kopf und Blick, sind dagegen nach halb links gewandt. Der aufmerksame Blick mit wachen und weit geöffneten Augen erscheint wach und wie in einer Diskussion verwickelt.

### **Kommentar:**

Die feine Zeichnung (auf hauchdünnem, cremefarbenen Papier mit eingepprägten Längsstreifen) ist rechts unten mit Blei beschriftet: "Schmuzer (1)770" (oder: (1)771?). (Die beiden "7" sind durch einen Oberstrich als Jahreszahl gekennzeichnet.) Die Signatur ist nicht in der gleichen Art wie die Unterschrift Schmutzers unter den untersuchten Rechnungen, sondern in romanischer Schreibrschrift ausgeführt, so daß die Authentizität fraglich bleiben muß. Aufgrund dieser Unklarheit ist auch nicht sicher, ob die Datierung bindend ist.

Das Blatt stammt aus der Sammlung Saint-Morys, dessen Eigentümer während der französischen Revolution emigrierte. Schmutzer hatte einige Zeit bei Martin Will in Paris studiert, um sich im Zeichnen zu perfektionieren, bevor er 1766 von Maria Theresia nach Wien zurückgerufen wurde.

Einzelne Details dieser Zeichnung weisen in die Nähe zu der Vorlage von Ducreux, die aufgrund des Kupferstichs des Gobelinporträts zu rekonstruieren war. So stimmen zum Beispiel die großen und besonders betonten Augen überein wie auch die Haarlocke, die nicht in einzelne Strähnen zu unterteilen ist und in einer dynamischen Aufwärtsbewegung wiedergegeben wurde. Außerdem stimmen Details der Uniformdarstellung überein, wie z.B. daß der Kragen auf der linken Seite tiefer endet als auf der rechten Seite.

**c) Die Porträts von Joseph Hickel und Nachfolgern (Kat. Nrn. 73 – 98)**

(mit voranstehendem Schema der Haltungsmotive)

# Übersicht der von Joseph Hickel verwendeten Haltungsmotive und ihre direkten Kopien

Verschollen  
Brustbild

Schwarzenberg,  
1770; Kat.Nr.: 73



Privat, 1770 – 75;  
Kat.Nr.: 81



München, BStGS  
1770-75; Kat.Nr.: 82



Wien, Hist.Mus.,  
1771; Kat.Nr.: 75



Potsdam, vor  
1773; Kat.Nr.: 76



Gripsholm,  
1773; Kat.Nr.: 77



Warschau, vor  
1774; Kat.Nr.: 92



St. Pölten, 1774  
1777; Kat.Nr.: 93



Stuttgart, 1770 -  
1775; Kat.Nr.: 94



St. Florian,  
1774; Kat.Nr.: 95

Ohne Abb.

London; 1774;  
Vgl. Kat.Nr.: 80



Budapest, vor  
1777; Kat.Nr.: 80



Würzburg,  
1774; Kat.Nr.: 96



Wien, Heeresg.M.,  
1771; Kat.Nr.: 97



Wien, KHM,  
1785; Kat.Nr.: 164



Giphsholm; 1770 -  
1775; Kat.Nr.: 79

Wien, KHM, 1775 -  
1780; Kat.Nr.: 98

-  Signierte Werke und zeitgenössische Zuschreibungen
-  Zugeschriebene Porträts und Werke anderer Künstler
-  Fragliche Werke mit aufwendigen Haltungsmotiven

Joseph Hickel

1770

Öl/Lwd.

94,7 x 72,8

ungewiß; 1888 und 1908 im Besitz  
des Fürsten Schwarzenberg erwähnt

Inv. Nr.: keine

unklar

Abbildung nicht bekannt

### **Beschreibung:**

Das exakte Aussehen dieses Brustbild Josephs II. ist nicht zu erschließen, da es nur dürftig in den erhaltenen Quellen beschrieben wird. Joseph II. soll mit dem Vliesorden sowie dem Maria-Theresia-Orden geschmückt gewesen sein.

### **Kommentar:**

Cyriak Bodenstein erwähnte 1888 ein Porträt Josephs II., welches von Hickel signiert sei ("Rückwärts bez. `Joseph Hickel Pinxit 1770'") und welches sich im Besitz des Fürsten Schwarzenberg befinde. Auch in der Topographie der Wiener Bezirke (1908) ist es in Schloß Neuwaldegg verzeichnet.

Der Datierung nach handelt es sich hiermit um das früheste bekannte Porträt Josephs II. von Hickel, aufgrund dessen er zum Hofmaler ernannt wurde. Leider jedoch ist der Verbleib dieses Porträts unklar, wie auch das Aussehen des Porträts nicht fotografisch festgehalten wurde.

Edith Thomasberger erwägt, ob dieses Porträt nach Schweden gelangte, da die Porträtgalerie Gripsholm ein Foto von einem vergleichbaren Porträt verwaltet. Diese Annahme muß jedoch Spekulation bleiben, da keine Maß- oder Signaturangaben vom Gripsholmer Porträt bekannt sind.

### **Literatur:**

C. Bodenstein 1888, S. 86, Nr. 310, Österr. Topographie, Bd. II, XI-XXI. Wiener Bezirk, S. 256, Nr. 15, Thomasberger 1992, S. 70 und 131, Anm. 127.

Joseph Hickel

1770 ca.

Öl/Lwd.

unbekannt, 1922 in schwedischem  
Privatbesitz (Fritz Ottergren)

Inv. Nr.: keine vorhanden

unbekannt

Foto der Staatlichen Porträtgalerie  
Stockholm



### **Beschreibung:**

Das Brustbildnis stellt Josephs II. in der Uniform des Chevaux-Léger-Regiments dar. Auf der Jacke sind sowohl das Kleinod des Vliesordens wie auch die Ordensterne des Maria-Theresien und Stephans-Orden befestigt.

### **Kommentar:**

Edith Thomasberger nennt dieses Porträt, dessen Foto ihr von der Staatlichen Porträtgalerie Stockholm zugeschickt worden war. Als es 1922 photographisch erfaßt wurde, befand es sich in Besitz des Herrn Fritz Ottergren. Der heutige Aufbewahrungsort soll jedoch den Angaben der Sammlung zufolge unbekannt und nicht – wie Thomasberger angab – das Schloß Gripsholm sein. Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten mit dem Selbstporträt Hickels von 1769 schlug Thomasberger eine Datierung auf 1770 vor, die analog zu der Porträtreihe ausfällt, welche sich in Schloß Gripsholm befindet und die Geschwister Josephs II. wiedergibt. Da jedoch der Rahmen dieses Porträts von Joseph II. aufwendiger ausfällt als diejenigen der Geschwisterporträts, ist es kaum denkbar, daß die Porträts aus einer gemeinsamen Auftragsreihe stammen.

### **Literatur:**

Thomasberger 1992, S. 70 und 131, Anm. 127.

Joseph Hickel

1771

Öl/Lwd.

96 x 73

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 104680

unbekannt

AK Mozart 1991, S. 185

*(Erwähnung im Textteil: S. 46)*



**Beschreibung:**

Das Halbfigurenporträt Josephs II. zeigt ihn in der Uniform seines Regiments der leichten Reiterei (Chevaux-Légers). Sein Körper ist leicht nach rechts, gewandt, während der Kopf leicht nach links gedreht ist. Seine Augen sind auf den Betrachter gerichtet. Seine rechte Hand ist in die Weste gesteckt, so daß man nur das Handgelenk sehen kann.

**Kommentar:**

Das Porträt ist auf der Rückseite signiert und datiert: "Joseph Hickel pinxit / Viennae 1771". Das Porträt ist in der Körperhaltung Josephs II. nahezu identisch mit jenem (zerstörten) Porträt aus Potsdam (folgende Katalognummer). Jedoch fällt auf, daß die Augenbildung in dem Porträt in Wien stärker prononciert wurde als in dem späteren Porträt.

Thomasberger, der offenbar die Signatur nicht bekannt war, hält dieses Porträt für das Bildnis, das 1782 für das Alte Rathaus in der Wipplingerstr. in Wien entstanden war und sich im 19. Jahrhundert im Besitz des Museums befunden haben muß (Thomasberger 1992, S. 74 mit Verweis auf F. Tschischka 1836, S. 24). Da Thomasberger auf die Ähnlichkeit zu den Porträts in Potsdam und Gripsholm hinweist, muß sie dieses Porträt im Wienmuseum gemeint haben. Aufgrund der Ader, die auf dem Handrücken des Kaisers dargestellt ist, datiert sie das Porträt in die 1780er Jahre. Es scheint sich aber hier um einen Irrtum zu handeln, da das Porträt datiert ist. Das bei Tschischka erwähnte Porträt ist offenbar nicht mehr im Sammlungsbestand.

Das Porträt im Wienmuseum ist das erste Porträt in einer Reihe nahezu identischer Porträts, die Hickel in den folgenden Jahren gemalt haben muß.

**Literatur:**

Tschischka 1836, S. 24; AK Joseph II 1980, S. 557; Thomasberger 1992, S. 74; AK Mozart 1991, Kat. Nr. II/39 mit Farbabb. S. 185.

Joseph Hickel

1773 (vor)

Öl/Lwd.

94 x 73

Potsdam, Stiftung Preußische  
Schlösser und Gärten, Kriegsverlust

Inv. Nr.: nicht bekannt

Neues Palais Potsdam bis zu seiner  
Zerstörung im 2. Weltkrieg

Archivfoto von der Stiftung  
Preußischer Schlösser & Gärten

*(Erwähnung im Textteil: S. 45f)*



**Beschreibung:**

Die Halbfigur zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Er steht in freier Landschaft, von der links ein Baum angedeutet ist. Der Körper ist halb nach rechts gewandt, während der Kopf nach halb links gerichtet ist und die Augen auf den Betrachter blicken.

**Kommentar:**

Das Porträt, von dem nur eine schwarz/weiß Abbildung erhalten ist, hing bis zum zweiten Weltkrieg im Neuen Palais in Potsdam. Dort wurde es bereits 1773 zum ersten Mal erwähnt (Oesterreich 1773, Nr. 163). Im Jahr 1779 wurde es zudem von Ch. Friedrich Nicolai dort gesehen. Im Gegensatz zu dem zuvor beschriebenen Porträt in Wien sind hier die Augen Josephs II. zarter und ohne starke Kontraste gemalt. Dieser Darstellungsform folgen auch die weiteren Porträts dieses Typus.

**Literatur:**

Oesterreich 1773, Nr. 163; Thomasberger 1992, S. 71

Joseph Hickel

1773

Öl/Lwd.

95 x 72

Gripsholm, Porträtgalerie

Inv. Nr.: 641

unklar, vermutlich aus dem Bestand  
des Schlosses

Foto des Museum

*(Erwähnung im Textteil: S. 44)*



**Beschreibung:**

vgl. vorangehende Katalognummer (Potsdam)

**Kommentar:**

Dieses Porträt trägt eine Signatur von Hickel: "Gemahlt von Jos: Hickel in Vienn 1773". Es ist heute im Prinzessinnen-Toilettenraum in Schloß Gripsholm ausgestellt und gehört vermutlich zur ursprünglichen Ausstattung des Schlosses unter Gustav III.

**Literatur:**

Thomasberger 1992, 66.

Joseph Hickel (nach)

1770-1775?

Öl/Holz

38 x 28

Dorotheum Wien, Auktion vom  
6.10.1999, Nr. 322

Inv. Nr.: keine

aus französischem Privatbesitz

Foto des Auktionskatalogs



### **Beschreibung:**

(vgl. vorangehende Katalognummern).

### **Kommentar:**

Dieses Porträt war bereits bei den Wiener Kunstauktionen unter dem Namen Joseph Ducreux angeboten worden, wobei jedoch die dort vorgenommene Zuschreibung aufgrund der hier zusammengetragenen Vergleichsporträts von Hickel hinfällig ist (Wiener KA Nr, 22, 20.4.1999, Nr. 5).

Der ersten Auktionsdokumentation zufolge stammt das Porträt aus Chateau de Malagny in Frankreich und wurde dort im Oktober 1932 veräußert. In Einzelheiten weist dieses Porträt eine geringere Qualität auf als die vorher besprochenen Porträts, so z.B. erscheint die Gesichtsbildung härter und auch das Spitzenjabot ist vereinfacht und gröber wiedergegeben.

### **Literatur:**

Auktionskatalog Dorotheum 6.10.1999, Nr. 322 mit Abbildung.

Joseph Hickel (zugeschrieben)

1770-1775

Öl/Lwd.

258 x 150

Gripsholm, Porträtgalerie, Galerie  
der Zeitgenossen, Runder Salon  
Gustav's III.

Inv. Nr.: 662

Foto des Porträtarchivs Gripsholm

*(Erwähnung im Textteil: S. 42, 46, 126)*



### **Beschreibung:**

Das Porträt zeigt Joseph II. im Krönungsornat auf einem Thron sitzend mit Reichskrone und Reichsszepter. Vor einer Büste der Minerva im linken Hintergrund ist zudem der Reichsapfel auf einem Steinpodest zu erkennen. Hinterfangen ist die Gestalt des Kaisers durch eine Reihe von Pilastern und den Wandstücken einer Palastarchitektur.

### **Kommentar:**

Dieses frühe Porträt, das Joseph Hickel zugeschrieben wird, wird von Thomasberger aufgrund stilistischer Überlegungen auf die Zeit um 1765 datiert, wengleich hierfür keine archivarischen Belege vorliegen.

Meiner Meinung nach sollte sowohl die frühe Datierung als auch die Zuschreibung überdacht werden, da die Komposition des Porträts weit gelungener ist als dies Hickel eigenen Aussagen zufolge in jener Zeit vermocht hätte (vgl. Thomasberger 1992, S. 8). Nachdem Hickel 1768 von Maria Theresia nach Italien geschickt worden war, kehrte er 1770 nach Wien zurück. Erst nach dieser Rückkehr ist die Entstehung des Porträts vorstellbar. (Von keinem anderen signierten Porträt von Hickel ist mir allerdings eine derartig aufwendige Staffage und hinlänglich überzeugende Komposition bekannt).

Da um 1770 einige Geschwisterporträts Josephs II. durch Hickel für den Schwedischen Hof angefertigt wurden (Thomasberger 1994, S. 31 u. 71), könnte dieses Porträt zusammen mit jenen gemalt worden sein. Ein weiteres Indiz für diese Entstehungszeit ist die Tatsache, daß das Porträt eine Büste der Göttin Athena enthält. Diese Zutat wurde für die Porträts Josephs II. erst nach dem prägenden Porträt von Batoni (1769) üblich. Die identische Büste ist zudem auf dem Porträt zu erkennen, das Georg Weikert in den 1770er Jahren von Joseph II. malte (vgl. Kat. Nr. 111).

Die Darstellung im Krönungsornat erklärt sich durch die Absicht Gustavs III., die Porträts der Herrschergalerie in der nationaltypischen Zeremoniellkleidung dazustellen (AK Face Stockholm 2001, S. 74 mit Verweis auf einen Brief von U. Scheffer an J. F. von Nolken v. 31. März 1773 (Schwed. Nationalarchiv, Kabinettet för utrikes brevväxling, BI vol. B:88).

**Literatur:** Thomasberger 1994, S. 66f., Abb. 37., AK Face Stockholm 2001, S. 74, Abb. 5

Joseph Hickel (zugeschrieben)

1777 (vor)

Öl/Lwd.

122,7 x 93,5

Budapest, Nationalgalerie

Inv. Nr.: L.5.192

Besitz der Kronprinzessin Stephanie;  
Kloster Pannonhalma, Ungarn

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 45)*

**Beschreibung:**

Das Kniestück zeigt Joseph II. in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments. Seine rechte Hand ist auf einen Globus gestützt, während er mit der linken den Degenknauf hält. Hinter dem Globus ragt ein Baum auf. Rechts im Hintergrund ist freie Landschaft mit einem Reitergefecht zu erkennen.

**Kommentar:**

Das Porträt stammt aus dem Nachlaß Kronprinzessin Stephanies, der Gemahlin Rudolphs (des Sohns von Kaiserin Sissi). Da sie dem Benediktinerkloster Pannonhalma in Ungarn angehörte, vermachte sie ihren Nachlaß und so auch dieses Porträt dem Kloster. Das Porträt ist rückseitig bezeichnet: "HOC PICTUM MONUMENTUM / AB COMITE DE HARTIGG DONATUM / AD PERPETUAM REI MEMORIAM / NON IN GRATIS POSUIT / JOS: STÜRZER / MONARCHII. M. D: CC. LXXVII."

Das Porträt war dem Klosterinventar zufolge früher Batoni oder einem Nachfolger zugeschrieben. Enikó Buzási jedoch schrieb es Hickel zu (AK Pannonhalma 1996, S. 126-128), da eindeutige kompositorische sowie stilistische Ähnlichkeiten mit zwei weiteren Porträts von Hickel bestehen, die sich im Nationalmuseum in Warschau und im Kunsthandel (Sotheby's London, 27. März 1974, Nr. 35) befinden. Das Porträt in Warschau, das Hickels nur fragmentarisch erhaltene Signatur trägt, ist identisch komponiert, weicht jedoch in Details ab. Das bei Sotheby's versteigerte Porträt ist identisch komponiert und enthält zudem das Detail der Weltkugel, in deren Zone auch die Signatur von Hickel zu lesen sein soll. Der Sothebys Katalog von 1974 nahm eine Datierung des Porträts auf 1774 vor. Busási datiert das Porträt von Pannonhalma auf 1777, da dieses Datum auf einem Zettel auf der Rückseite des Porträts verzeichnet ist.

Meiner Meinung nach ist dieses Datum allerdings nicht zwingend, da das Datum in einen Text eingebunden ist, der auf eine im Jahr 1777 erfolgte Widmung oder Schenkung verweist. Das Datum von 1777 ist dieser Lesart zufolge also nur ein *Terminus ante quem*. Der Gesichtstypus verfügt noch über die weichen Gesichtszüge, die den frühen Porträts von Hickel (vgl. z.B. das Porträt in Potsdam von 1772/3) eigen sind.

**Literatur:** AK Mons sacer 996 - 1996, S. 126-128, Abb. auf S. 127, Kat.Nr.: A.103

Joseph Hickel (zugeschrieben)

1770-1775

Öl/Lwd.

?

Privatbesitz

Inv. Nr.: WF 416

aus Familienbesitz

Foto des Besitzers

*(Erwähnung im Textteil: S. 42, 44, 103)*



**Beschreibung:**

Das Brustbild stellt Joseph II. in Uniform des ersten Chevaux-Légers-Regiments dar. Sein Körper ist nach links gewandt, während sein Kopf und seine Augen jedoch auf den Betrachter ausgerichtet sind.

**Kommentar:**

Das unpublizierte Porträt ist von feiner Qualität (vgl. auch Kapitel V.B.2 zur Provenienz), wobei der Gesichtstypus direkt dem Porträt entspricht, das sich in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung befindet (siehe Kat. Nr. 82). Dieser hier vertretene Gesichtstypus muß bereits vor 1775 entstanden sein, da ihn ein Kupferstich von Janota aus jenem Jahr 1775 exakt wiedergibt.

Joseph Hickel (zugeschrieben)

1770-1775

Öl/Lwd.

54,5 x 40,5

München, Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen

Inv. Nr.: 11151

aus der königlichen Residenz in  
Passau

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 42, 46)*



**Beschreibung:**

Das Bildnis zeigt Joseph II. im Brustbildformat in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regimentes. Die Ansicht des Kopfes entspricht der für die Porträtaufnahme von Hickel prägenden Darstellung nach halb links gewandt während die Augen auf dem Betrachter ruhen. Die Modellierung der Gesichtszüge ist weich und sehr fein in der farblichen Abstufung (vgl. auch Beschreibung und Diskussion in Kapitel III.B.2).

**Kommentar:**

Dieses qualitativ hochwertige Porträt, das heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemälde Sammlung ist, stammt ursprünglich aus der Residenz der Bayerischen Könige in Passau. Das Porträt ist nicht signiert, wurde aber aufgrund seiner Qualität und stilistischer Kriterien bereits von Steffi Roettgen Hickel zugeschrieben. Thomasberger (S. 72) datiert es aufgrund von Überlegungen von Altersanzeichen auf die Zeit um 1775. Ich halte jedoch eine Entstehungszeit kurz nach dem Porträt von Batoni für denkbar, da in diesem Porträt ein Schmelz zu erkennen ist, der angelegt zu sein scheint, mit dem Batoni-Porträt zu wetteifern. Zudem steht es in größerer stilistischer Nähe zu dem Porträt in Potsdam, welches bereits 1773 dort erwähnt wird als zu dem 1776 datierten Porträt Josephs II. von Hickel im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien.

Da Joseph II. mit Josepha von Bayern († 1767) verheiratet war, ist es plausibel, daß relativ bald nach Prägung einer neuen Porträtversion ein Exemplar an die Familie der Könige von Bayern geschickt wurde.

**Literatur:** Thomasberger 1992, S. 72.

Joseph Hickel (zugeschrieben)

1770-1775 ca.

Öl/Lwd.

56 x 51,5

Dorotheum, 646. Auktion (1984),  
Nr. 397, Taf. 30

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs



**Beschreibung:**

Dieses Brustbild zeigt Joseph II. in seiner Chevaux-Légers-Uniform mit schwarzer Halsbinde. Sein Oberkörper ist nach halb links gewandt, während sein Blick auf den Betrachter gerichtet ist.

**Kommentar:**

Dieses Porträt, das 1984 im Kunsthandel angeboten wurde, folgt der Porträtaufnahme, die Joseph Hickel von Joseph II. geliefert hat, bis in übereinstimmende Details der Schattenbildung (vgl. Kat. Nr. .81). Da das Porträt nur in Form einer Abbildung vorgelegen hat, kann jedoch über seine Qualität keine definitive Aussage getroffen werden.

Johann G. Janota

1775

Kupferstich

25,1 x 19,3 (P); 23,3 x 17,3 (D)

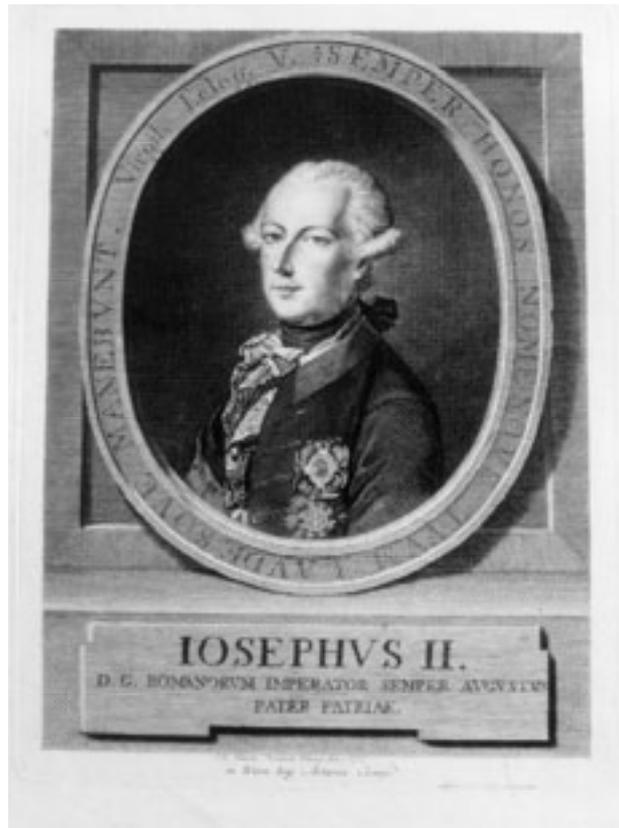
Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 179178

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 147, 151)*



**Beschreibung:**

Das Porträt zeigt Joseph II. im Brustbildformat im ovalen Medaillon. Er ist nach halb links gewandt in Uniform dargestellt. Der Gesichtstypus folgt der Vorlage von Hickel, und zwar jener, die sich durch die Porträts Kat. Nr. 81 und 82 erhalten hat.

**Kommentar:**

Das ovale Bildnis hat folgende Umschrift: "Semper honos nomenqve tuum laude SQVE manebunt . Virgil. Eclog. V.". Unter diesem in einem Marmorrahmen gehaltenen Brustbild ist eine weitere Inschrift auf einer Tafel: "Josephs II. // D.G. Roanorum Imperator Semper Augustus // Pater Patriae". Unter dem Bildfeld befindet sich die Angabe zum Künstler und zum Verleger: "J. G. Janota Sculpebat Viennae Anno 1775 / in Wien bey Artraria Comp." Dieses Porträt ist ein gut erhaltenes Blatt, welches ein Beispiel für die breite Produktion des Porträts nach Hickel in dem Verlag Artaria darstellt, der auch nach Deutschland exportierte. Ein weiteres Exemplar, bei dem jedoch die Artaria Adresse weggeschnitten wurde, befindet sich in München, Staatliche Kupferstichsammlung, Inv. Nr.: 246.820, mit identischer Umschrift und Beischrift, unten bezeichnet: "J.G. Janota Sculpebat Viennae Anno 1775".

J. C. Schwab (nach Hickel)

1775 ca.

Kupferstich

28,2 x 19,3 (B und P)

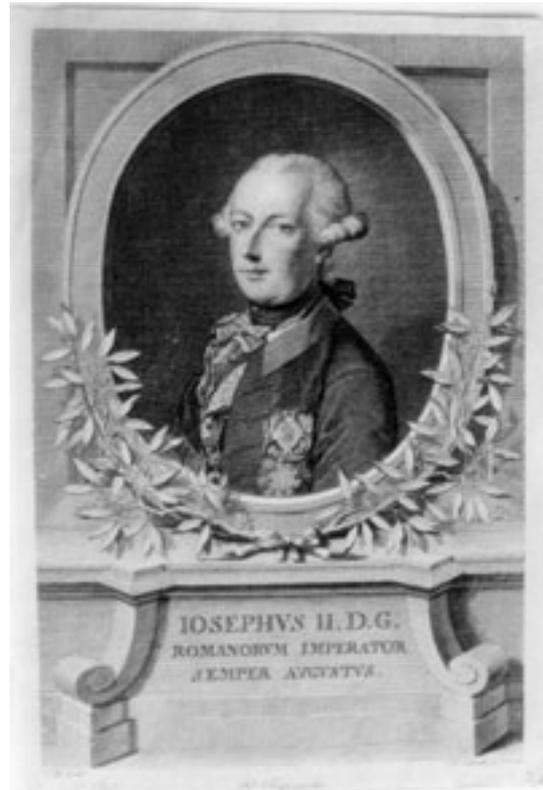
Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 13.143 (521/3)

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 148)*



**Beschreibung:**

Dieses Porträt ist ein weiteres Brustbild Josephs II. im Medium der Druckgraphik, das ihn in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments nach halb links gewandt zeigt. Das Porträtmedaillon ist unten durch Lorbeerranken geschmückt und wird unten von einem Steinsockel mit Aufschrift gehalten: Josephs II. D. G. / Romanorum Imperator Semper Augustus".

**Kommentar:**

Die Signatur des Stichs ("J.H. pinx. J.C. Schwab sc. Viennae") verweist darauf, daß die Vorlage von Hickel stammt. Die häufige Wiederholung der Vorlage von Hickel zeigt die hohe Nachfrage, die nach diesem Porträttypus des schlichten Brustbildes im Steinmedaillon bestanden haben muß. Interessanterweise sind keine aufwendigeren Porträts von Hickel (samt Hintergrund und dem vollständigen Haltungsmotiv) entstanden bzw. erhalten. Offenbar bediente Hickel mit seiner Vorlage gerade den Bedarf nach einem schlichten und daher auch formal reduzierten Herrscherbildnis, so daß seine Porträtversion nur in der Form von Brustbildern vervielfältigt wurde.

Pechwill sc. / L. (?) pinx.

1775

Kupferstich

23,3 x 17,4 (P), 22 x 16 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.844 (520/7)

MvP

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 148)*



### **Beschreibung:**

Die Darstellung zeigt Joseph II. im Brustbildformat im schlichten Porträtmedaillon, das eine Steinstruktur angibt. Unter dem Medaillon befindet sich eine Inschrift auf einem Sockel: "Joseph II. Romanorum Imperatorem Semper Augustus".

### **Kommentar:**

Unter der Darstellung ist mit eigener Platte die Inschrift eingepreßt: „In Effigiem Augusti Josephi II. Romanorum Imperatoris Gloriosissimi, fideli / scalpro aeri incisam Rudolpho Coronini Com. de Cronberg. Vice Praesidis Goritiensis / Epigramma". Der nun offenbar folgende Vers ist abgeschnitten.

Dieses Kupferstichporträt geht erneut auf die Porträtversion von Hickel zurück. Die Häufung von datierten Kupferstichen aus diesen Jahren (vgl. auch Katalog der Graphik ab Kat. Nr. 200) legt nahe, daß um die Mitte der 1770er Jahre offenbar die Nachfrage nach dem Bildnis des Kaisers gestiegen war und daher die Produktion anstieg.

Johann H. Lips  
(nach J. H. = Joseph Hickel)

1777

Kupferstich  
23,5 x 17,8 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.838 (520/5)

MvP

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 137, 148)*



**Beschreibung:**

Das Brustbild Josephs II., das nach halb links gewandt ist, stellt ihn in Uniform dar und wird von einem ovalen Medaillon umgeben, welches von Lorbeer oben umrankt wird. Unten befindet sich die Inschrift mit dem Pseudonym Josephs II.: "... Graf v. Falkenstein"

**Kommentar:**

Die Signatur unten lautet links "J.H. pinx." und rechts "J.H. Lips sc. 1777". Die Verlegerangabe befindet sich unten zentral: "zu finden bey J. Sulzer 2. Adler in Winterthur". Die Entstehung dieses Stiches ist auf die Frankreichreise Josephs II. zurückzuführen, auf der er in verschiedenen Schweizer Städten Station machte. Da er u.a. auch den Schweizer Physiognomiker Johann Caspar Lavater dort traf und Lips für Lavater Kupferstiche und Zeichnungen anfertigte, wird vermutlich dieser Stich anlässlich des persönlichen Kontaktes mit Lavater entstanden sein.

Da Lavater die für ihn arbeitenden Künstler zu äußerster Genauigkeit anhielt, kann das Kupferstichporträt als physiognomisch annähernd korrekte Wiedergabe nach dem Original angesehen werden.

Ein weiteres, jedoch beschnittenes Exemplar befindet sich ebenfalls im Wienmuseum (Inv. Nr.: 83.060 (520/5)).

Joseph Hickel (nach)

1770- 1773

Öl/Lwd.

92 x 71

KHM, Innsbruck Hofburg,  
Audienzzimmer in den  
Kaiserappartements

Inv. Nr.: 8031

(alte Inv. Nr.: Ambras 97)

Digitalfoto von Hofburg Innsbruck

*(Erwähnung im Textteil: S. 97)*



### **Beschreibung:**

Das Halbfigurenporträt zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments nach halb links gewandt, jedoch mit Blick auf den Betrachter. Beide Hände sind nicht zu sehen, da er die rechte in die Weste gesteckt hält und die linke von den Ordensbändern verdeckt wird.

### **Kommentar:**

Das Porträt ist ein Pendant zu einem Witwenporträt Maria Theresias, welches nach der Vorlage von Ducreux angefertigt wurde (nach 1769). Beide Porträts hängen in einem zum Teil vergoldeten Zopfstilrahmen, der oben von einer nahezu freischwebenden doppelten Schleife bekrönt wird. Der Raum wurde zur Zeit Josephs II. als Audienzzimmer genutzt. Zu diesem Zwecke war er 1770-1773 von Walter ausgestaffiert worden. Ebenfalls weist der Plan von 1773 ihn als solchen aus. Im Inventar von 1795 dagegen wird er als "Neues Tafelzimmer" bezeichnet (vgl. Kunsttopographie, Innsbruck, Bd. XLVII, S. 164), so daß man davon ausgehen kann, daß er kurz zuvor umgenannt worden war.

Heute befindet sich in diesem Zimmer der sog. „Erbhuldigungsthron“, der jedoch erst 1865 aus dem sog. Lothringezimmer hierher gebracht worden ist (S. 165).

### **Literatur:**

Österreich. Kunsttopographie, Bd XLVII: Innsbruck Hofbauten, S. 165 mit Abb. 197.

unbekannt

1775-1780 ca.

Öl/Lwd.

89,5 x 71

Wiener Neustadt, Stadtmuseum

Inv. Nr.: B 2989

unbekannt

Fotos der Autorin



### **Beschreibung:**

Das Halbfigurenporträt zeigt Joseph II. nach halb links gewandt in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Die linke Hand ist unter das Hüftband, die rechte in die Weste geschoben. Im linken Hintergrund liegt die Reichskrone zusammen mit Dreispitz, Feldherrnstab und Hermelinmantel. Der Kaiser steht in freier Landschaft, in der links ein doppelastiger Baum den Bildraum abschließt.

### **Kommentar:**

Das Porträt Josephs II. ist das Pendant zu einem Witwenporträt Maria Theresias (Inv. Nr. B 2988), welches sie in einem Innenraum sitzend darstellt. Beide Porträts sind in aufwendig geschnitzten und vergoldeten Rahmen gefaßt, der von oben von mächtigen Ranken sowie von Girlanden geschmückt ist. Die Provenienz ist unbekannt. Durch die Körperwendung sind beide Porträts aufeinander bezogen, wenn sie auch aufgrund ihrer Blickrichtung mit dem Betrachter Blickkontakt aufnehmen.

Das Museum datiert beide Porträts um die Zeit gegen 1780, wenn auch der Stil des Porträts von Joseph II. eine frühere Entstehungszeit, um 1775, nahelegt. Die Zuordnung des männlichen Porträts zu einem Außenraum und des weiblichen Porträts zu einem Innenraum macht auf eindruckliche Weise deutlich, daß auch beim Herrschergespann tatsächlich der Innenraum als die weibliche Sphäre und der Außenraum als die männliche Sphäre angesehen wurde.

### **Literatur:**

AK Wiener Neustadt 1972, S. 163, Kat. Nr. 93; AK Frühe Habsburger 1979, S. 337, Nr. 44; AK Joseph II. 1980, Nr. 1352, S. 624 mit Abb.; MK Stadtmuseum Wiener Neustadt 1995, Kat. Nr. 199, S. 234 mit Farbabb.

Joseph Hickel (zugeschrieben)

1775 ca.?

Öl/Lwd.

92 x 71

Dorotheum Wien 1724. Auktion  
(1994), Nr. 102

Inv. Nr.: keine

aus böhmischem Privatbesitz

Foto des Auktionskatalogs



**Beschreibung:**

Das Bildnis in Halbfigur zeigt Joseph II. in der grünen Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Vorne links befindet sich ein Tisch mit Kaiserkrone, Feldherrnstab und Hermelin. Rechts hinten ist eine Landschaft mit tiefem Horizont zu erkennen. Der Oberkörper Josephs II. ist wie auch bei den vorangehenden Katalognummern nach halb links gewandt. Jedoch geht der Blick zum Betrachter.

**Kommentar:**

Das Porträt, das im originalen geschnitzten Goldrahmen mit Rocaillen-Voluten angeboten wurde, gibt exakt jene Version wieder, die sich im Stadtmuseum in Wiener Neustadt sowie in Innsbruck (KHM 8031) befindet. Da diese beiden Vergleichsporträts zusammen mit einem Pendantbildnis Maria Theresias erhalten ist, muß diese Version bereits in der Zeit ihrer gemeinsamen Regentschaft entstanden sein.

**Literatur:**

Dorotheum Auktionskatalog 1724. Auktion (1994), Nr. 102.

unbekannt (nach Hickel)

1770-1780 ca.

Öl/Lwd.

93 x 74,7

St. Pölten, Niederösterreichisches  
Landesmuseum

Inv. Nr.: 6094

aus dem Bestand des Niederösterr.  
Landhauses in Wien (Herrengasse)

Fotokopie des Museums



**Beschreibung:**

Das Halbfigurbildnis stellt Joseph II. in der Uniform der leichten Reiterei dar. Sein Körper ist nach links gewandt, während jedoch der Kopf gerade auf den Betrachter gerichtet ist, wodurch eine strenge, aber überzeugende Bildpräsenz erreicht wird.

**Kommentar:**

Das Bildnis befindet sich im originalen Rahmen (schwarz mit schmaler Goldpalmetten-Innenleiste) und stammt aus dem Altbestand des Niederösterreichischen Landhauses in der Wiener Herrengasse.

Joseph Hickel

1774 (vor)

Öl/Lwd.

148 x 115,5

Warschau, Nationalmuseum

Inv. Nr.: ZKW 3371

aus der Galeria Stanislawa Augusta  
Poniatowskiego

Fotokopie des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 65, 169)*



**Beschreibung:**

Das Kniestück zeigt Joseph II. in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments. Er weist mit seiner rechten Hand – körperverschränkend – auf eine Reiterschlacht, die sich im rechten Hintergrund abspielt. Die Armbewegung verleiht dem Bildnis eine kompositorische Dynamik, die die Tressen der Uniform mitschwingen läßt. Links im Mittelgrund befindet sich eine Baumgruppe mit einem abgebrochenen Ast.

**Kommentar:**

Dieses Porträt, das die – fragmentarische – Signatur Hickels ("Jose... H....") trägt, stellt einen neuen Haltungstypus von Hickel dar, der vielfältig kopiert wurde.

Das Bildnis befand sich im Grand Cabinet des Warschauer Schlosses, in dem neben Joseph II. auch andere europäische Herrscher im Bildnis gewürdigt werden (Ludwig XVI., Friedrich II., Katherina II., Gustav III (von Schweden), George III. sowie Papst Pius VI.) Dieses Kabinett wurde seit 1772 angelegt, wenn auch die Porträts, die alle übereinstimmende Rahmen und Formate haben, erst im Jahr 1786 aufgehängt wurden. Allein das Porträt Josephs II. von Hickel scheint schon vorher in der Sammlung König Stanislaus Augustus´ existiert zu haben, da es zumindest im Inventar von 1783 dort als Hüftstück in Uniform ("jusqu´ aux genoux de l´Empereur Joseph II. en Uniforme") aufscheint.

Da das Inventar keinen Künstlernamen nennt, folgert D. Juszczak und H. Malchowicz, daß es nicht in Auftrag geben worden ist, sondern auf anderem Wege in die Sammlung gelangte. Seiner Form nach scheint es in den frühen 1770er Jahren entstanden zu sein (Datierung durch Juszczak und Malachowicz). Da diese Version von Hickel bereits im Jahr 1774 von Leopold von Montagna für Stift St. Florian kopiert wurde, muß zumindest ein Exemplar der Reihe vor 1774 entstanden sein.

Neben diesen von Frau Dr. Busazi (Budapest) verglichenen Porträts existieren zwei weitere, die die Haltung Josephs II. exakt kopieren (vgl. folgende Katalognummern).

**Literatur:** Chudzikowski 1964, Kat Nr. 73, S. 41 mit Abb.; Juszczak 2000, S. 62ff.

Joseph Hickel

1774-77

Öl/Lwd.

140 x 97

St. Pölten, Stadtmuseum

Inv. Nr.: 1275

aus Privatbesitz

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 169)*



**Beschreibung:**

vgl. vorangehende Katalognummer

**Kommentar:**

Das Porträt, das in der Gedenkausstellung in Melk (AK Joseph II. 1980, Nr. 889, S. 511) ausgestellt war und sich zu jenem Zeitpunkt in Linzer Privatbesitz befand, ist seit 1981 im Besitz des St. Pöltener Stadtmuseums.

Es ist von sehr guter Qualität und gehört in die Reihe der Hickel Bildnisse Budapest – Warschau – Sotheby's, London. Aufgrund der Geste ist es am engsten mit der Warschauer Version verwandt. Im Unterschied zur Version in Warschau ist jedoch der Bildraum soweit reduziert, daß der Baum links und dadurch auch die Insignien, die links vor ihm gelegen hatten, abgeschnitten wurden. Die Reiterschlacht rechts hinten ist im Ganzen weniger bewegt dargestellt und zeigt weniger Figuren vor den Zelten.

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Nr. 889, S. 511.

Nicolaus Guibal (zugeschrieben)  
nach Joseph Hickel

1770-1775

Öl/Lwd.

158 x 117

Staatliche Schlösser und Gärten  
Baden-Württemberg, Schloß  
Ludwigsburg (Stuttgart)

Inv. Nr.: KRGT 6713

aus altem Bestand des Schlosses

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 170)*



### **Beschreibung:**

Das Kniestück zeigt Joseph II. – wie die bereits zuvor besprochenen Porträts – stehend in freier Landschaft. Die einzige Variation der bekannten Komposition ergibt sich aus der Erweiterung des Bildformats, das nun Joseph II. bis zu seinem Knie zeigt.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt, zu dem ein Pendantporträt Maria Theresias gehört, wurde einer alten Fotopappe aus dem Jahr 1937 zufolge dem Maler Nicolaus Guibal, einem Lehrer Heinrich Fügers, zugeschrieben. Mit derselben Handschrift wurde damals vermerkt, daß das Bildnis Carl Eugen von Württemberg darstelle.

Da diese letztere Annahme eindeutig falsch ist und auch kein zwingender Hinweis auf die Urheberschaft von Guibal vorliegt, möchte ich dieses Porträt eher in eine Reihe mit den Porträts von Hickel stellen. Es entspricht jenem Haltungstypus, der von den Porträts Josephs II. von Hickel aus St. Pölten (Kat. Nr. 93), Warschau (Kat. Nr. 92), Gripsholm (Kat. Nr. 77) und Wien (Wienmuseum, Kat. Nr. 75) bekannt ist. Es enthält alle kompositorischen Elemente des Warschauer Porträts. Lediglich im Detail (Tressen an der Schulter, bzw. in einzelnen Szenen in der Reiterschlacht rechts hinten) unterscheiden sie sich voneinander.

### **Literatur:**

AK Rottenburg 1999, S. 409, ohne Abb.; AK Alte Klöster 2003, Bd. 1, S. 100, Abb. II. 35.

Leopold von Montagna

1774

Öl/Lwd.

?

Stift St. Florian, Audienzsaal

Inv. Nr.: keine

Auftrag für das Stift Florian

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 46, 169)*



### **Beschreibung:**

Bei diesem Porträt handelt es sich um eine ganzfigurige Version der zuvor beschriebenen Porträts. Einzelne Details, wie z.B. die Anordnung des Hermelinmantels und dem Hut auf dem Felsbrocken links sind variiert worden.

### **Kommentar:**

Das Bildnis ist von einem aufwendigen Goldrahmen gehalten, den am oberen Rand Fabelwesen und Engel krönen. Rechts und links befinden sich Rosenranken. Im selben Audienzzimmer befindet sich das Doppelporträt von Maria Theresia und Franz Stephan an der Stirnseite, dessen Rahmen ebenfalls Engel am oberen Rand trägt, dazu aber auch Kronen und die Ordenskette des Goldenen Vlieses, dessen Kleinod den Rahmenrand überschneidet und in das Gemälde hinunterhängt.

Leopold (von) Montagna hatte im Jahr 1773 den Auftrag bekommen, die Porträts und Gemälde neu zu hängen, was aus Platzgründen notwendig geworden war (Czerny 1886, S. 260 und 302). Im folgenden Jahr fertigte er im Auftrag des Stifts in Wien ein Bildnis Josephs II. an (Czerny 1886, S. 247), das der Probst für den Audienzsaal gewünscht hatte. Da keine exakte Vorlage erhalten ist, ist unklar, nach welchem Porträt in Wien Montagna dieses Bildnis kopierte.

Die feste Datierung dieses Porträts bietet den Datierungsfixpunkt, vor dem wenigstens *eine* originale Version von Hickel entstanden sein muß.

Zudem stellt der Porträtauftrag ein Beispiel dafür dar, daß sich ein Kloster selbständig um ein Porträt des Kaisers bemühen mußte.

**Literatur:** Czerny 1886, S. 247

Joseph Hickel

1774

Öl/Lwd.

153 x 119

Würzburg, Mainfränkisches Museum  
Festung Marienberg

Inv. Nr.: 60394

Schloß Gereuth oder Schloß  
Hafenpreppach (Haßbergkreis)

MK Würzburg 1974, Abb. 13

*(Erwähnung im Textteil: S. 45)*



**Beschreibung:**

Das Bildnis zeigt Joseph II. in der Uniform des deutschen Generals mit Orden. Der Körper ist beinahe frontal wiedergegeben und leicht nach rechts gedreht, der Kopf dagegen nach halb links. Der linke Arm ist auf einen Tisch links im Bild gestützt, auf dem der Dreispitz und Kroninsignien liegen.

**Kommentar:**

Das Porträt gehört zu einem Pendantporträt, das Maria Theresia in Witwentracht zeigt (Inv. Nr.: 60395). Die Porträtversion, die Hickel für das Porträt Maria Theresias gewählt hat, ist der Porträtversion von Anton von Maron sehr ähnlich. Beide als Pendants konzipierte Porträts stammen ursprünglich aus den Schlössern Gereuth oder Hafenpreppach (Haßbergkreis). Sie sind von aufwendig dekorierten, vergoldeten Rahmen gehalten, die neben klassizistischem Dekor oben die Kroninsignien tragen. Joseph II. ist hierbei die Kaiserkrone und Hauskrone mit Szepter und Schwert zugeordnet, Maria Theresia dagegen die ungarische Krone, die Hauskrone und der österreichische Erzherzogenhut nebst Szepter.

Da dieses Porträt fest datiert ist, bietet es den Beweis, daß die relativ harsche Gesichtsmodellierung, die auch noch bei dem Porträt Josephs II. von Hickel von 1785 auftritt, bereits seit der Mitte der 1770er Jahre existierte.

**Literatur:**

MK Würzburg, (Neuerwerbungen 1966-1972) 1974, S. 10-11 und Abb. 13.

Joseph Hickel

1776

Öl/Lwd.

219,5 x 109

Wien, Heeresgeschichtliches  
Museum, Depot

Inv. Nr.: BI 30.449

1955 aus dem Kriegministerium  
übernommen

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 46, 160, 162)*

### **Beschreibung:**

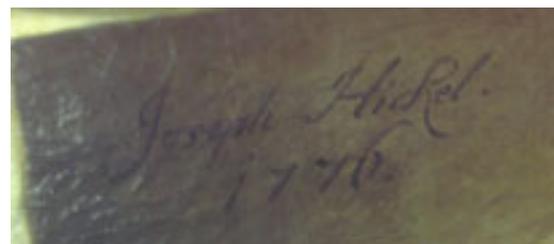
Das Bildnis zeigt Joseph II. in der weißen Feldmarschallsuniform mit roter Hose frontal stehend. Der Kopf ist leicht nach links gewandt, während der Blick jedoch auf den Betrachter gerichtet ist. Mit der linken Hand stützt sich Joseph II. auf den Sockel einer (stehenden) Athena-Statue, der ihr Medusenschild und als weiteres, jedoch nicht klassisches Attribut eine Eule zugeordnet ist.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt ist eines der wenigen Porträts von Joseph II., die Hickel signierte (Signatur rechts unten: "Joseph Hickel 1776", vgl. Abb.). Es gelangte zusammen mit anderen Objekten (darunter auch ein Hickel-Porträt Maria Theresias in Witwentracht (Inv. Nr.: BI 30.446) und zwei Büsten von Ceracchi, die die Feldmarschalle Lacy und Laudon darstellen, aus dem Kriegsministerium im Jahr 1955 in das Museum. Es ist denkbar, daß die Gemälde wie auch die beiden Büsten von Joseph II. für den Hofkriegsrat in Auftrag gegeben wurde. Das Bildnis wurde bisher in der Literatur nur von E. Thomasberger erwähnt. Ihr zufolge ist es kompositorisch eines der gelungensten Porträts Josephs II. von Hickel. "Daß Hickel hier meisterhaft arbeitete", erklärt sie sich "nur mit der didaktischen Einflußnahme des Kaisers auf die Gestaltung", da das parallel dazu ausgeführte Porträt Maria Theresias keine entsprechende Harmonie in der Komposition aufweise (S. 74).

Bei der Inaugenscheinnahme des Porträts sind jedoch auch hier Schwächen zu erkennen. Diese liegen weniger im Haltungsmotiv Josephs II., bei welchem sich Hickel (in gespiegelter Form) durch das Porträt von Anton von Maron (1772) hat inspirieren lassen. Eine malerische Schwäche ist vielmehr in der fehlenden Plastizität und Tiefe des Porträts zu erkennen, die auf ein Neues die begrenzte Kunstfertigkeit des Malers aufzeigt.

**Literatur:** Thomasberger 1992, S. 73, Abb. 39.



Joseph Hickel (zugeschrieben)

1775-1780

Öl/Lwd.

248 x 171

Wien, KHM, Depot

Inv. Nr.: 3454

unbekannt

Foto des KHM

*(Erwähnung im Textteil: S. 46)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige und bisher kaum gewürdigte Porträt Josephs II. präsentiert ihn im golddurchwirkten Krönungsornat auf einem Thron mit Fußpolster sitzend. Während sein Kopf nach halb links gewandt ist, ist der übrige Körper nach halb rechts ausgerichtet. In diese Richtung geht ebenfalls der ausgestreckte linke Arm des Kaisers, der auf die rechts im Schatten positionierte Kaiserkrone zeigt. Der Hintergrund ist durch einen Baldachin und Vorhang gestaltet.

**Kommentar:**

Da ich keine Gelegenheit hatte, das Porträt selbst in Augenschein zu nehmen, kann eine Untersuchung nur auf der von Thomasberger publizierten Daten erfolgen. Thomasberger schlägt eine Datierung des Porträts um 1780, dem Beginn der Alleinherrschaft, vor, da sie leicht ältere Gesichtszüge erkennt als das Porträt von Hickel von 1776 zeigt. Da jedoch die Gesichtswiedergabe bei den Porträts von Hickel über die Jahre hinweg kaum variiert, halte ich diese Datierung für unsicher. Die Tatsache, daß Joseph II. nur mit der Kaiserkrone und nicht den Kronen der österreichischen Monarchie dargestellt wurde, spricht dagegen eher für eine Datierung vor 1780. Ein weiteres Argument für eine frühere Datierung ist zudem die Darstellung der langen Locken, die Joseph II. über die Schulter fallen und die von einer Perücke stammen müssen. Eine derartige barocke Darstellung ist für andere späte Porträts Josephs II. völlig unüblich und kaum in der Zeit der Alleinregierung vorstellbar. Auch von keinen anderen Porträts von Hickel ist diese Darstellung bekannt.

**Literatur:**

Thomasberger 1994, S. 68, Abb. 38.

**d) Die Porträts von Georg Weikert (Kat. Nrn. 99 – 111)**

unsigniert (Georg Weikert?)

1770 - 1775 ca.

Öl/Lwd.

130 x 92

Wien, Heeresgeschichtliches  
Museum

Inv. Nr.: BI 18.093

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 47)*



### **Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Er ist nach halb links gewandt und weist auch in diese Richtung mit seiner rechten Hand. Der Kopf dagegen ist nach halb rechts gewandt und die Augen sind auf den Betrachter gerichtet. Der Kaiser steht in freier Landschaft, die rechts durch einen Baum und links durch den Ausblick auf eine flache Landschaft angedeutet wird.

### **Kommentar:**

Das Porträt stellt eine Porträtversion dar, der bisher noch nicht benannt worden ist und die ich Georg Weikert zuschreiben möchte.

Weikert ist der einzige Maler, von dem signierte Porträts Josephs II. in dieser hier gezeigten Haltung existieren. Diese Porträtversion zeichnet sich durch die Wendung nach halb rechts aus, sowie durch den schweren unteren Bereich des Gesichtes, der durch leichte "Hängebacken" gekennzeichnet ist, die von einer akzentuierten Mundfalte gebildet werden und die den Gesichtskontur flächiger und beinahe eckig gestalten.

Vergleichbare Porträts sind das signierte Porträt im Staatlichen Museum Schwerin, ein signiertes Porträt, das sich 2002 im Kunsthandel befand, sowie das Porträt im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien. Dieser Porträttypus muß bereits vor 1770 entstanden sein, da aus diesem Jahr ein Kupferstich von Johann Gottfried Haid existiert, der sich auf Weikert beruft (vgl. folgende Kat. Nr. 100).

### **Literatur:**

AK Salm Klagenfurt 1993, S. 192, Nr. 6.4, Abb. S. 193.

Johann Gottfried Haid  
(nach Georg Weikert)

1770

Schabblatt

54 x 41 (D), 61,7 x 42 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.917 (520/7)

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 47)*



**Beschreibung:**

Brustbild in rechteckigem Bildausschnitt zeigt Joseph II. nach halb rechts in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments.

**Kommentar:**

Die Signatur dieses Blattes lautet: "J.G. Weikert pinx., J.G. Haid sculp. Viennae 1770", darunter befindet sich zentral der Titel mit Privilegsangabe: "Josephus Secundus // Romanorum Imperator, semper Augustus, etc. etc. // Cum Privil. Maj."

Ein weiteres Exemplar dieses großformatigen Stichs befindet sich im Bildarchiv der ÖNB, das dem Stempel zufolge aus der "Fidei Com." Bibliothek stammt und daher auf die Privatbibliothek Josephs II. zurückzufolgt ist (Sign.: Pg 5 1/4 in Ptf 134, Nr. 70).

Trotz der auf diese Weise belegten Nähe zum Kaiser wurde dieser Porträttypus von Weikert jedoch nur in vereinzelten Porträts verwendet, so daß deutlich wird, daß Joseph II. ihn selbst nicht protegirt zu haben scheint.

unbekannt

1770 ca.

Öl/Lwd.

90 x 75

Wien, HHStA, Direktorenzimmer

Inv. Nr.:

aus der ehemaligen Staatskanzlei

AK Kaisertum 1996, Taf. 22

*(Erwähnung im Textteil: S. 47)*



### **Beschreibung:**

Das Hüftbildnis stellt Joseph II. nach rechts gewandt, jedoch mit auf den Betrachter gerichtetem Blick dar. Er trägt die weiße Marschallsuniform, über der die Ordensschärpe des Maria-Theresien-Ordens liegt. Seine rechte Hand ist in die Hüfte gestützt, während die linke Hand im Redegestus nach rechts außen weist. Rechts im Bildmittelgrund befindet sich die deutsche Kaiserkrone vor dem niederösterreichischen Erzherzogenhut.

### **Kommentar:**

Da einige Objekte aus der ehemaligen Staatskanzlei in den Besitz des HHStA in Wien gelangten, ist auch für dieses Porträt denkbar, daß es von dort stammt (AK Österreich - Habsburg 1996, S. 252). Wie Gerda Mraz im Katalogtext vermerkt, ist der Ordensstern des St. Stephans-Ordens, dessen Großmeistertum Maria Theresia nach dem Tod Franz Stephans an ihren Sohn abgetreten hat, nicht zu sehen. Dennoch ist Joseph II. bereits mit der Kaiserkrone ausgestattet, so daß das Porträt nach 1764 entstanden sein muß.

### **Literatur:**

AK Kaisertum 1996, S. 252 mit Abb. Taf. 22.

unbekannt (nach Georg Weikert)

1770 ca.

Öl/Lwd.

156,5 x 111,5

Frankfurt, Historisches Museum

Inv. Nr.: B 51

unbekannt

Foto des Museums



**Beschreibung:**

Das Porträt ist ein Kniestück, das Joseph II. in der weißen Uniform des deutschen Generals mit hermelingefüttertem Umhang wiedergibt. Der Kaiser steht zwischen einer Säule (hinter ihm) und einem Tisch (vor ihm), auf dem ein Helm liegt, auf den Joseph II. zeigt. In der rechten Hand hält er den Feldherrnstab. Joseph II. ist nach halb links gewandt, blickt jedoch nach rechts vorne aus dem Bild heraus.

**Kommentar:**

Der Porträttypus ist einer der wenigen, die den Kaiser nach *rechts* aus dem Gemälde blickend zeigen. Die gesamte Anmutung des Porträts ist verhältnismäßig höfisch durch den Hermelinmantel und den Helm, der kaum mehr in anderen Porträts der Zeit auftritt und eher als Requisite zu verstehen ist.

Der Stil des Porträts erinnert an französische Porträts. Da die Details der gesamten Komposition nicht mit anderen Porträts von Weikert übereinstimmen und zudem die Ponderation der Figur nicht einheitlich wirkt, scheint hier ein anderer Künstler die Vorlage von Weikert, vielleicht sogar nach dem Porträtstich von Haid, übernommen und adaptiert zu haben.

unbekannt

1770 - 1773

Öl/Lwd.

280 x 376

KHM, Innsbruck Hofburg

Inv. Nr.: 8357

(alte Inv. Nr.: Ambras A 467)

Auftrag für die Hofburg  
von Innsbruck

Barta 2001, Farbabb. 22



*(Erwähnung im Textteil: S. 96)*

### **Beschreibung:**

Das Gruppenbild zeigt Joseph II. mit seinen beiden verstorbenen Gemahlinnen und der ebenfalls verstorbenen Tochter Theresia (gest. 1770). Der Kaiser steht zentral im Bildfeld einer barocken Architekturlandschaft. Links schräg hinter ihm steht seine zweite (im Jahr 1767) verstorbene Gattin Maria Josepha. Weiter entfernt von ihm, am rechten Bildrand, sitzt seine erste und ebenfalls verstorbene Gattin Isabella von Parma (1763), die auf die kleine Tochter Theresia zeigt, die zwischen Joseph II. und ihr steht und eine Hand nach ihrem Vater ausstreckt. Joseph II., der zwar räumlich näher bei seiner zweiten Frau steht, ist dennoch von seiner Kopfhaltung und durch die auf Theresia weisende Geste stärker auf seine erste Frau und Tochter hin bezogen.

### **Kommentar:**

Das Porträt Josephs II. ist sozusagen ein „imaginäres Familienporträt“ (Barta 2001, S. 46), da die Personen, die Joseph II. umgeben, bereits verstorben sind. Es ist im Audienzimmers der Innsbrucker Hofburg als Teil eines Bildprogramms der familiären Totenerinnerung konzipiert (Barta 2001, S. 46). Dort hatte Maria Theresia neben diesem Porträt auch andere Gruppenbilder ihrer Familienangehörigen anbringen lassen.

### **Literatur:**

Barta 2001, S. 46 mit Abb. 22.

Georg Weikert (Nachfolge)

1770-1775 ca.

Öl/Lwd.

ca. 60 x 40

Berlin, Privatbesitz

Inv. Nr.:

aus reichsunmittelbarem Adelsbesitz  
angekauft

Foto des Besitzers

*(Erwähnung im Textteil: S. 47)*



### **Beschreibung:**

Das halbfigurige Bildnis gibt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments wieder. Die Kaiserkrone liegt links auf einem Polster. Die rechte Hand ist in die goldfarbene Weste gesteckt, die unter der Uniformjacke getragen wird. Der gesamte Körper ist leicht nach links, der Kopf dagegen nach halb rechts gewandt.

### **Kommentar:**

Dieses unpublizierte Porträt, das bisher Martin van Meytens zugeschrieben wurde, zeigt Charakteristika, die von den Porträts Josephs II. von Georg Weikert bekannt sind. Dieser Porträtversion folgt das hier vorliegende Porträt, wenn es auch malerisch nicht die gleiche Qualität aufweist wie die Vorlagen. Der Rahmen des Porträts stammt aus der Zeit um 1770-1775. Die leichte Andeutung von einer hängenden Wangenfalte läßt darauf schließen, daß das Porträt erst frühestens in den 1770er Jahren entstanden sein kann.

Die bisherige Zuschreibung an Meytens ist aus dem Grunde zu erklären, daß erstens die Farbigkeit (z.B. des malvenfarbenen Samtvorhangs) an Porträts von ihm erinnert. Zweitens war bisher noch keine Unterscheidung der verschiedenen Porträtversionen vorgenommen worden, die nun erst mit dieser Arbeit erfolgt ist.

unbekannt (nach Georg Weikert)

1770 - 1780

Öl/Lwd.

260 x 165

KHM, heute im Depot

Inv. Nr.: 8635, alte Inv. Nr. AA  
15028

aus kaiserlichem Besitz,  
1940 an die Gemäldegalerie  
abgegeben

Foto des KHM

*(Erwähnung im Textteil: S. 93)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt ist eine seltene Darstellung Josephs II. im Ornat des St. Stephans Ordens. Sein linker Arm ist auf ein Postament gestützt, auf dem die Kaiserkrone und der österreichische Erzherzogenhut zu erkennen sind.

**Kommentar:**

Das Porträt ist das einzige Porträt nach der Version von Weikert, das sich im Besitz des Kaiserhauses befunden hat. Aufgrund der alten Inventarnummer muß es sich im 19. Jahrhundert als Ausstattungsstück von Schloß Laxenburg befunden haben. Da neben der Kaiserkrone und dem niederösterreichischen Erzherzogenhut keine weiteren Kronen der habsburgischen Monarchie angedeutet sind, muß das Porträt vor 1780 entstanden sein.

unbekannt

1780er Jahre (?)

Kupferstich

23,8 x 17,5 (P)28,8 x 21,1 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 16.037 (520/7)

unbekannt

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Joseph II. in der Ordenstracht des Stephans-Ordens. Er steht vor einem Thronessel mit dem Szepter in der rechten Hand, die auf die Hüfte aufgestützt ist. Der Kopf ist mit Hermelinmütze bedeckt. Die linke Hand weist auf den Tisch neben ihm, auf dem die Kroninsignien (Kaiserkrone und Reichsapfel sowie ungarische Krone) liegen. Hinter ihm ragt eine Doppelsäule auf.

**Kommentar:**

Legende: "IOSEPHUS II. Rom. Imperator, Rex Hungariae, M. Princeps Transilvaniae". Aufgrund der lateinischen Inschrift und der Darstellung der ungarischen Krone handelt es sich wohl um eine ungarische Arbeit. Eventuell geht diese Komposition auf Anregungen des zuvor besprochenen Porträts nach Weikert zurück, die jedoch in Details verändert wurde.

Georg Weikert

1770 ca.

Öl/Lwd.

keine Angaben

Kunsthandel Wien (Robert Keil)

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Kunsthändlers

*(Erwähnung im Textteil: S. 47, 48)*



**Beschreibung:**

Das Kniestück zeigt Joseph II. in der weißen Feldmarschallsuniform, auf die die beiden Ordenssterne des Marien-Theresien-Ordens und St.-Stephans-Ordens neben dem Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies befestigt sind. Unter seinen linken Arm hält er den Dreispitz geklemmt. Seine rechte Hand ist in die Weste gesteckt. Im linken Vordergrund befindet sich ein Tisch mit ausgerollten Plänen.

**Kommentar:**

Das Porträt, das 2002 im Wiener Kunsthandel auftauchte, enthält eine Signatur von Weikert und ist daher ein wichtiger Beleg dafür, daß von Weikert neben der nach rechts gewandten Ansicht auch die nach links gewandte Ansicht stammt (vgl. auch die folgenden Katalognummern und das Porträt im Heeresgeschichtlichen Museum).

Georg Weikert

1770 ca.

Öl/Lwd.

88 x 70

Schwerin, Staatliches Museum

Inv. Nr.: 1.488

aus dem Ständehaus in Rostock;  
seit 1938 im Besitz des  
Mecklenburg. Landesmuseum (heute  
Staatliches Museum Schwerin)

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 47)*



### **Beschreibung:**

Das halbfigurige Porträt zeigt Joseph II. in der weißen Uniform des deutschen Generals. Er ist nach links gewandt, während der Kopf jedoch auf dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet ist. Die Linke stützt sich, den Körper verschränkend, auf den Kommandostab.

### **Kommentar:**

Das im zweiten Weltkrieg zerstörte Porträt war umseitig mit „Wackert“ bezeichnet. Es besaß einen reich geschnitzten Rokokorahmen. Das Porträt stellt einen jugendlichen und gleichzeitig dicklichen Typus der Porträts Josephs II. dar, welcher mit einer Reihe von Porträts korrespondiert, die mit dem Maler Georg Weikert in Verbindung stehen.

Dieses Porträt oder ein sehr ähnliches muß Vorbild für eine Miniatur gewesen sein, welche sich heute noch im Museum dort befindet (siehe dort weitere Bemerkungen). Während die meisten anderen Porträts der Gruppe, die Weikert zuschreiben sind, den Kaiser nach halb rechts gedreht darstellen, ist diese Ansicht für das Porträt in Schwerin gespiegelt worden. Das Schweriner Bild ist eine gespiegelte Ansicht des nach rechts blickenden Halbprofils und wirkt daher so erstaunlich „unähnlich“, wenn auch vertraut.

### **Literatur:**

MK Schwerin Verluste 1998, Bd. I, Nr. 652, S. 140, ohne Abb.

unbekannt (nach Weikert)

1770 ca.

Öl/Lwd.

16 x 10,5

Schwerin, Staatliches Museum,  
ausgestellt in Schloß Ludwigslust

Inv. Nr.: G 1030

Foto des Museums



**Beschreibung:**

Diese auf Elfenbein gemalte Miniatur zeigt Joseph II. in Halbfigur in der weißen Uniform des deutschen Generals. Er ist nach links gewandt, blickt aber auf den Betrachter. Seine linke Hand hält einen Kommandostab.

**Kommentar:**

Diese Miniatur geht auf ein großformatiges, heute verlorenes Porträt Josephs II. zurück, welches von Weikert gemalt wurde und ehemals im Besitz des Schweriner Museums war. Einzelne Details sind so übereinstimmend übernommen, daß die Annahme der direkten Nachahmung naheliegt.

Gleichzeitig ist zu erkennen, daß der Miniaturmaler nicht geübt war, da er viele Punkte der Komposition, der Statur (siehe linke Hand) und des Ausdrucks (s. Gesicht) nicht gelungen sind. Zudem scheint im Bereich des Gesichts eine mehrfache Korrektur stattgefunden zu haben. Es ist denkbar, daß es sich hier um ein Werk eines Schülers handelt, der sich anhand der Porträts des Kaiserhauses im Miniaturmalen üben wollte.

Weikert (zugeschrieben)

1775-1785

Öl /Lw

keine Angaben

Privatbesitz, Österreich

Inv. Nr.: keine

Ankauf im 20. Jahrhundert

privates Foto



### **Beschreibung:**

Das ovale Porträt ist eine dreiviertelfigurige Darstellung Josephs II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Er steht nach halb links gewandt. Vor ihm sind eine Reihe von Briefen ausgebreitet, von denen er einen zur Lektüre ergriffen hat. Ein Baum im rechten Hintergrund deutet an, daß Joseph II. im Freien dargestellt ist.

### **Kommentar:**

Das qualitativ hochwertige Porträt hängt in einem klassizistischen Rahmen, der über Lorbeerblättern die Aufschrift „S. M. JOSEPH II / Empereur d’Autriche“ trägt. Die Bezeichnung als „Kaiser von Österreich“ könnte eventuell darauf hindeuten, daß der Rahmen oder nur die Plakette aus der Zeit Kaiser Franz´ I. stammte, nachdem dieser sich als Kaiser von Österreich hatte krönen lassen (1806).

Das Porträt entspricht am ehesten der Weikert’schen Porträtversion und ist z.B. mit dem Porträt im Heeresgeschichtlichen Museum zu vergleichen (Kat. Nr. 99). Wie dort ist der Kopf von einer ballonartigen Grundform her gedacht, die ihn runder erscheinen läßt als die Version von Hickel dies angibt. Wie bei dem Porträt im Heeresgeschichtlichen Museum ist das Jochbein der linken Wange Josephs II. hell akzentuiert. Eine Abwandlung von der Weikert’schen Version ist lediglich, daß der Blick direkt auf den Betrachter fällt.

Dieses oder ein vergleichbares Porträt muß über einen gewissen Bekanntheitsgrad verfügt haben, da seine Komposition von zwei weiteren Porträts kopiert wurde. Diese nachfolgenden Porträts sind von deutlich schlechterer Qualität, so daß wir hier nicht von der gleichen Urheberschaft ausgehen können. Das erste der beiden Porträts (Kat. Nr. 168) zeigt Joseph II. ebenfalls am Tisch stehend und mit einem Brief in der Hand. Im Gegensatz zum Vorbild trägt er eine weiße Galauniform mit Goldschnürenbesatz. Das zweite Vergleichsportrait (Kat. Nr. 169) zeigt ihn ebenfalls in weißer Uniform, der jedoch die Applikationen fehlen. Wenn auch Joseph II. nur auf diesem zweiten Vergleichsportrait einen schwarzen Hut auf dem Kopf trägt, so zeigen doch einzelne Details, wie z.B. die identische Schattenbildung auf der Ordensschärpe sowie die in Untersicht dargestellten Knöpfe der rechten Jackenseite, daß sie von einander oder von einem gemeinsamen Vorbild abstammen müssen. Das zweite Vergleichsportrait mit Hut scheint erneut kopiert worden zu sein, da ein Brustbild existiert (abgebildet in AK Joseph II. 1980, S. 677), das ihm exakt, besonders in der Faltengebung der Jacke, folgt.

Georg Weikert

1770 ca.

Öl/Lwd.

150 x 121

Wien, Heeresgeschichtliches  
Museum

Inv. Nr.: B I 31.676

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 47)*



### **Beschreibung:**

Das Kniestück zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Er ist beinahe frontal dargestellt, jedoch ist sein Kopf nach links vorne gewandt, wie auch seine Augen aus dem Bildfeld nach links vorne hinausgeht. Links vor ihm befindet sich ein Tisch, auf dem neben weiteren Papieren ein militärischer Plan liegt. Dahinter steht eine Athenabüste, deren Blick in den rechten Bildhintergrund, in dem die Wiener Stadtbefestigung mit äußerem Burgturm zu sehen ist, gerichtet ist. Dorthin weist auch die linke Hand Josephs II.

### **Kommentar:**

Das Porträt ist signiert mit den Worten „v. Weikert gemalt ...“. Die Gebäude, die Thomasberger benennt („das 1784 eröffnete Allgemeine Krankenhaus und das von Canevale erbaute Augartenpalais oder sein 1785 errichtetes „Josephinum“ zur Ausbildung von Armenärzten“; Thomasberger 1992, S. 75//76), sind nicht eindeutig zu erkennen, so daß ihre darauf gestützte Datierung in die Mitte des 1780er Jahre (S. 75), überdacht werden muß. Ich halte das Porträt, das zudem Ähnlichkeiten mit dem frühen Porträttypus von Hickel aufweist, für älter und vermute, daß es um 1770 entstanden ist.

### **Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Kat.Nr. 72, S. 340 mit Abb.

**e) Die Porträts von Anton von Maron (Kat. Nrn. 112 – 115)**

Anton von Maron

1772-75

Öl/Lwd.

242 x 172, 5

KHM, Schloß Ambras

Inv. Nr.: 6200

Auftrag von Maria Theresia für das  
Obere Belvedere

Foto des KHM

*(Erwähnung im Textteil: S. 48, 169)*



**Beschreibung:**

In dem Porträt ist Joseph II. in einem Innenraum, der sich rechts hinter einem gerafften Vorhang auf eine Landschaft mit Infanteriemanöver öffnet, in Feldmarschallsuniform dargestellt. Links hinter ihm ist neben einem Armlehnsessel ein Tisch mit Kroninsignien (Kaiserinsignien und österreichischer Erzherzogenhut) aufgestellt. In der Nische dahinter ist eine Marmorfigur zu sehen, die den sich ausruhenden Kriegsgott Mars mit zwei Putten zeigt. Durch diese Attribute enthält das Porträt das gesamte Inventar eines Repräsentationsporträts eines Herrschers, wobei ein Hauptaugenmerk auf die Wehrhaftigkeit und Kriegskunst des Kaisers gerichtet ist.

**Kommentar:**

Das Porträt wurde von Anton von Maron anhand einer Ölskizze, die er 1772 in Wien angefertigt hatte, in Rom gemalt. Nachdem es 1774 vollendet war, wurde es auf dem Transport nach Wien beschädigt, so daß es erneut gemalt werden mußte. Das heute erhaltene Porträt ist daher erst im Jahr 1775 entstanden. Es wurde zusammen mit einem Pendantporträt Maria Theresias, das ebenfalls von Maron stammt, im Eingangssaal der Bildergalerie des Belvedere ausgestellt (vgl. Böckh 1823, Bd. 1, S. 307). Die Betonung auf die kriegerischen Fähigkeiten des Kaisers ist mit Hinblick auf das Pendantporträt Maria Theresias zu verstehen, die mit einer Statue des Friedens dargestellt wurde.

Egger betont, daß das Porträt von Maron nicht mehr der Zeit und dem Geschmack Josephs II. entsprochen habe, da es zu sehr im Gestus der barocken Repräsentation verhaftet sei (Egger 1980, S. 277).

Eine Skizze dieses Porträts erschien 1995 im Kunsthandel (Sothebys´ New York, 19.5.1995, Nr. 122 mit Abb.; Maße: 56,5 x 40 cm). Marons Porträt von Joseph II. wurde auch druckgraphisch reproduziert. Zudem existiert eine Replik in der Militärakademie in Wiener Neustadt (Kat. Nr. 113).

**Literatur:**

Böckh 1823, Bd. 1, S. 307; MK Porträtgalerie KHM 1982, Nr. 148, Abb. 246, S. 174.

Anton von Maron (oder Kopist)

1775 (nach)

Öl / Lwd.

225 x 156

Wiener Neustadt, Militärakademie,  
Raum vor Lesesaal

Inv. Nr.: o. Inv.

unbekannt

Digitalfoto der Militärakademie



*(Erwähnung im Textteil: S. 49, 114, 170)*

**Beschreibung:**

Dieses Porträt ist eine direkte Replik des Porträts Josephs II. von Anton von Maron (vgl. Kat. Nr. 112 mit Beschreibung dort).

**Kommentar:**

Diese Replik des Porträts von Maron wurde bereits von Hanna Egger (AK Joseph II. 1980, S. 277) erwähnt. Jedoch sind bisher keine weiteren Details zu diesem Auftrags bekannt.

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, S. 277 (ohne Abb.).

Josef Festl

1874

Öl/Lwd.

246 x 144

KHM; Bundesdenkmalamt

Inv. Nr.: 7175, alte Inv. Nr. AA 191

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 49)*



### **Beschreibung:**

Dieses Porträt geht auf das Porträt von Anton von Maron zurück, die es in der Figur Josephs II. exakt kopiert. Für den Umraum wurden jedoch einige Änderungen vorgenommen. So wurde die Statue des Mars im linken Hintergrund eliminiert wie auch auf den Ausblick auf eine Infanterieformation verzichtet wurde. Der Zweck dieser Veränderungen scheint die Anpassung an das Bildformat der Paneele im Ahnensaal der Wiener Hofburg gewesen zu sein. Ebenso wurde auf diese Weise jegliche militärische Assoziationen aus dem Porträt entfernt.

### **Kommentar:**

Die Haltung des Porträts wurde nicht auf den Raum und die angrenzenden Porträts daneben bezogen: Da rechts von diesem Porträt die Wand zur nächsten Raumseite umbricht, ist die Haltung Joseph II. quasi auf die Ecke hin ausgerichtet. Da der gesamte Körper nach rechts gewandt ist, leitet er - über die Raumecke hinweg - zu dem Porträt Franz II./I. über, wendet sich aber gleichzeitig von dem links vorangehenden Porträt Maria Theresias ab. Diese Anordnung zeigt zum einen, daß die räumliche Gesamtkomposition nicht überzeugend gelöst wurde und zum anderen, daß der Künstler darauf fixiert war, die Vorlage von Maron zu verwenden.

Der Ahnensaal wurde in der Hofburg angelegt, nachdem Kaiser Franz Joseph dort ein Speisezimmer beziehen wollte. Da bereits zwei Porträts von Maria Theresia und Karl VI. vorhanden waren, wurden die restlichen Bilder anschließend angefertigt.

Maron (oder Kopist)

1775 (nach)

Öl/Lwd.

keine Angaben

Linz, Schloßmuseum

Inv. Nr.: 820-1-G-365

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 49)*



**Beschreibung:**

Das halbfigurige Porträts Josephs II. in der weißen Marschallsuniform ist eine reduzierte Fassung des Porträts von Anton von Maron. Aus dem vereinfachend monochromen Hintergrund löst sich links die Form der Kaiserkrone heraus, über der ein Pfeiler angedeutet ist. Um dem schmaleren Format gerecht zu werden, hat der Künstler zudem den linken Arm Josephs II. angewinkelt gemalt.

**Kommentar:**

Das sehr feine Porträt stammt (den Angaben des Museums zufolge) aus dem Sitzungssaal der Statthalterei im Linzer Landhaus. Da die Leinwand des Porträts rechteckig ist, jedoch nur ein ovaler Bildausschnitt bildnerisch gestaltet ist, scheint das Porträt ursprünglich entweder in einem aufwendigen Rahmen mit ovalem Innenausschnitt gehangen zu haben oder es kopiert eine ovale Porträtvorlage, die nicht für den rechteckigen Rahmen adjustiert werden sollte. Da Joseph II. achtmal Linz besuchte, könnte das Porträt anlässlich einer dieser Besuche entstanden sein.

**f) Weitere Bildnisse zwischen 1770 und 1780 (Kat. Nrn. 116 – 145)**

unbekannt

um 1770

Öl/Lwd.

133 x 105

KHM; z. Zt. im Bundesministerium  
für Finanzen

Inv. Nr.: 7077 (alte Inv. Nr. AA 85)

Habsburger Hofbesitz

Foto der Bundesmobiliенverwaltung  
– Hofmobiliенdepot Wien

*(Erwähnung im Textteil: S. 175)*



### **Beschreibung:**

Reiterporträt: Der Kaiser ist in Uniform mit Dreispitz auf einem steigenden Rappen reitend dargestellt. Die Hintergrundumgebung wird links durch eine Baumgruppe und einen Skulpturenpodest als Parklandschaft angedeutet. Rechts hinten öffnet sich der Blick jedoch auf eine freie Landschaft, in der sich ein Reitergefecht abspielt.

### **Kommentar:**

Die alte Inventarnummer weist das Gemälde als Altbestand der Wiener Hofburg aus. Dem Verzeichnis des KHM nach wurde es 1938 an die Gemäldegalerie abgegeben, befand sich seit 1951 als Ausstattung in den Räumen der österreichischen Gesandtschaft in Paris und heute – laut KHM-Inventar – als Leihgabe im Bundesministerium für Finanzen in Wien.

Die Datierung auf den Zeitraum zwischen 1770 bis 1775 ergibt sich daher, da eine frühe Porträtaufnahme von Joseph Hickel verwendet wurde, die erst 1770 entstand. Die gesamte Anmutung des Porträts, das den Kaiser als jugendlichen Mann darstellt, weist deutliche Züge des Rokoko auf und sollte daher während der Zeit der Mitregentschaft entstanden sein.

unbekannt

1770 ca. (vor 1773)

Öl/Lwd.

274 x 230

KHM; Hofburg Innsbruck,  
Kapitelzimmer

Inv. Nr.: 7.884

Auftrag für die Innsbrucker Hofburg,  
dort wandfest

Kunsttopographie Innsbrucker  
Hofbauten, S. 149



*(Erwähnung im Textteil: S. 96, 99, 174f., 180)*

### **Beschreibung:**

Der Kaiser ist auf einem nach links galoppierenden Rappen in freier Landschaft dargestellt. Er trägt die Uniform des deutschen Generals. Während seine linke Hand die Zügel hält, hält seine rechte den Feldherrnstab auf den Sattelkopf aufgestützt. Neben diesem Attribut, das ihn als Feldherrn ausweist, deuten die Insignien, die links im Bildvordergrund auf einem roten Kissen positioniert sind, auf seine Kaiserwürde hin.

Unmißverständlich benannt wird er zudem durch die Inschrift „Josephus II. Röm. Kaiser“, die in weißer Farbe auf den dunklen Hintergrund der Baumgruppe rechts hinter der Kruppe des Rappen aufgetragen ist.

Reiter und Pferd dominieren den gesamten Bildraum, obwohl rund um diese Gruppe durchaus eine Umgebungslandschaft dargestellt ist. So weitet sich der Bildgrund links auf eine baumbestandene Hügellandschaft, die von den letzten Strahlen eines Abendhimmels erleuchtet werden. Rechts wird der Bildraum durch eine Baumgruppe hinter dem Reiter abgeschlossen. (ausführliche Diskussion im Textteil Kapitel V.A.2).

### **Kommentar:**

Den Quellen zur Ausstattung des Raums zufolge gehört das Porträt zur Erstaussattung des Kapitelzimmers in der Innsbrucker Hofburg und muß vor 1773 entstanden sind, da aus diesem Jahr ein Inventar stammt, das es enthält. Das Kapitelzimmer schließt als drittes Zimmer (nach dem Lothringersaal) an den Familiensaal/Riesensaal der Innsbrucker Hofburg an und befindet sich noch im öffentlichen Bereich der kaiserlichen Appartements. Es ist gänzlich mit Porträts und Historien gemälden ausgekleidet, wobei das Reiterporträt die vorherrschende Position zwischen den beiden Fensterachsen einnimmt. Alle übrigen Porträts des Raums sind ihm untergeordnet, da sie von deutlich kleinerer Größe sind.

**Literatur:** Österreich. Kunsttopographie, Bd. Innsbruck Hofbauten, S. 149 mit Abb.

Philipp Hamilton

1770-80

Öl/Lwd.

66 x 52,5

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum  
Ferdinandeum

Inv. Nr.: Gem 1362

Provenienz unbekannt

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 177f.)*



**Beschreibung:**

Joseph II. ist zentral auf einem nach links galoppierenden Pferd dargestellt. Seine Gestalt, in Dreispitz, grünem Uniformrock, hellen Hosen und dunklen Stiefeln, ist in strenger Seitenansicht gehalten, wobei sein Gesicht zum Betrachter gewandt ist. Der Kaiser reitet auf flachem Gelände, das im rechten Mittelgrund von einer Baumgruppe abgeschlossen ist. Links im Hintergrund ist die Sicht frei auf eine Reiterschlacht, die sich vor dem tiefen Horizont abzeichnet.

**Kommentar:**

Diese hochwertige Porträt hat Nachfolger unterschiedlicher Qualität gefunden. Da zu einer dieser Kopie ein Pendantbildnis Friedrichs II. gehört (vgl. Kat. Nr. 119), ist es denkbar, daß auch zu diesem Porträt ein Pendantbildnis gehört hat, welches jedoch nicht erhalten ist.

deutsch

1770 um

Öl/Lwd.

64 x 52

Dorotheum Wien,  
592. Auktion (1971),  
Nr. 29, Taf. 46

nicht bekannt

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 177f.)*

### **Beschreibung:**

Joseph II. ist zentral auf einem nach links galoppierenden Pferd dargestellt. Seine Gestalt, in Dreispitz, grünem Uniformrock, hellen Hosen und dunklen Stiefeln, ist in strenger Seitenansicht gehalten, wobei sein Gesicht zum Betrachter gewandt ist. Der Kaiser reitet auf flachem Gelände, das im rechten Mittelgrund von einer Baumgruppe abgeschlossen ist. Links im Hintergrund ist die Sicht frei auf eine Reiterschlacht, die sich vor dem tiefen Horizont abzeichnet (vgl. die vorangehende Katalognummer).

### **Kommentar:**

Das Porträt ist ein Pendant zu einem gleichgroßen Reiterporträt Friedrich II. von Preußen (Nr. 30, Taf. 46), auf das es in Horizontlinie, der Färbung des Himmels und der Baumgruppenrahmung symmetrisch bezogen ist. Die Baumgruppen legen nahe, daß die beiden Porträts so anzuordnen sind, daß die beiden Reiter aufeinander zu reiten. Schiebt man beide Porträts auf diese Weise zusammen, so ergibt sich in der Mitte des gesamten Bildraums eine einheitliche Reiterschlacht, die sich vor einem Abendhimmel abzeichnet. Das Bildnis Josephs II. scheint auf ein anderes Reiterbildnis Josephs II., das von P. Hamilton gemalt wurde, zurückzugehen (vgl. Kat. Nr. 118 und dortigen Kommentar).

### **Literatur:**

Katalog des Dorotheum, 592. Auktion (1971), Nr. 29, Taf. 46.

Joh. Chr. Brand (Werkstatt)

1770-1775

Öl/Lwd.

54,5 x 48

Dorotheum Wien, 1724. Auktion,  
(7.6.1994) Nr. 103

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalog

*(Erwähnung im Textteil: S. 177f.)*



**Beschreibung:**

Joseph II. ist auf einem nach links galoppierenden Rappen mit weißen Fesseln dargestellt. Seine Gestalt, in Dreispitz, grünem Uniformrock, hellen Hosen und dunklen Stiefeln, ist in strenger Seitenansicht gehalten. Der Kaiser reitet auf flachem Gelände, das im rechten Mittelgrund von einer Baumgruppe abgeschlossen ist. Links im Hintergrund ist die Sicht frei auf eine Reiterschlacht, die sich vor dem tiefen Horizont abzeichnet.

**Kommentar:**

Das Gemälde wurde in einem geschnitztem und vergoldeten Rahmen mit Rokokoornament und frei ausgreifenden Rocailles im Dorotheum Wien versteigert. Laut Katalog deutet die Landschaft auf die Gegend von Münchendorf, bei Wien hin. Johann Christian Brand, Kammermaler und Prof. der Akademie, lebte von 1722 bis 1795. (Bodenstein 1888, S. 31).

In Haltung und Porträtaufnahme ist es eine direkte Kopie nach dem im Innsbrucker Ferdinandeum aufbewahrten Reiterbildnis (Kat. Nr. 118), welches Hamilton zugeschrieben wurde. Abweichend vom Gemälde Hamiltons ist das Pferd im Porträt von Brand ein Rappe. Außerdem ist er in strenger Seitenansicht wiedergegeben, so daß ihm die spielerische Wendigkeit des Schimmels auf Hamiltons Gemälde fehlt. Brand hat ebenfalls die Hintergrundslandschaft leicht verändert. So ist die Baumgruppe rechts weniger detailliert und die lebhaftere Reiterschlacht links zu einer steiferen Reitertruppe abgemildert worden. Ebenfalls entfernte der Maler den Degen, den Joseph II. im Gemälde Hamiltons in seiner rechten Hand hält. Da der Maler jedoch offenbar die Armhaltung nicht verändern wollte, schwebt nun die Hand Josephs II. frei in der Luft. Um diese Inkonsequenz abzumildern, wurde ihm lediglich ein braune Reitgerte in die Hand gegeben. Da auch dieses Porträt kein Pendant hat, ist es denkbar, daß tatsächlich die Vorlage zu dieser Bilderfindung ein Einzelstück war. Ebenfalls ist es denkbar, daß sich im preußischen Kunstraum weitere Pendantteile finden, welche zu diesen Porträts Josephs II.. gehörten.

**Literatur:** Auktionskatalog Dorotheum Wien, 1724. Auktion, (7.6.1994), Nr. 103.

Karl Auerbach (?)

1772 (?)

Öl/Lwd.

keine Angaben

Prag, Burg, Habsburgersalon

Inv. Nr.: keine

in situ, wandfest

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 94)*



### **Beschreibung:**

Das ganzfigurige Bildnis zeigt Joseph II. als Kaiser in der weißen Uniform der deutschen Generäle. Er steht auf einer Terrasse, die rechts durch Architekturteile angedeutet wird, auf denen die Insignien der Kaiserwürde liegen. Links im Hintergrund öffnet sich der Ausblick auf ein Feldlager mit Zelten. Joseph II. steht nach halb rechts gewandt und deutet mit der rechten Hand auf die Insignien.

### **Kommentar:**

Das Porträt ist Teil einer Reihe von Habsburgischen Porträts, die im sogenannten Habsburgersalon der Prager Burg in die Wand eingelassen sind. Das Porträt Josephs II. befindet sich rechts von dem Porträt Maria Theresias, die mit der ungarischen Krone bekrönt ist. Über diesen Auftrag liegen mir keine eindeutigen Quellen vor, jedoch befindet sich im Kassenbuch des Geheimen Kammerzahlamts der Rechnungsbeleg über „verschiedene in das Schloß nacher Prag verfertigte Portrait ut consignation“ für 700 Gulden, die an den Maler Karl Auerbach entrichtet wurden. Wenn diese Daten mit dem Porträt in Übereinstimmung zu bringen sind, dann könnte das Porträt hiermit Auerbach zugeschrieben und auf das Jahr 1772 datiert werden.

### **Literatur:**

Vladislav Dudák, Prager Burg Hradschin, 1998, S. 51 (mit Abb. des gesamten Raums)

keine Angaben bekannt (nach  
Hickel)

1775 ca.

Öl/Lwd.

unbekannt

Prag, Burg

Inv. Nr.: unbekannt

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 94, 169, 171)*



### **Beschreibung:**

Das hochwertige Porträt zeigt Joseph II. in Ganzfigur stehend als Feldherr in freier Landschaft. Während er die rechte Hand in die Hüfte gestützt hat, deutet er mit dem ausgestreckten linken Arm auf eine Gruppe von Reitern und ein Feldlager im rechten Hintergrund. Links vorne, wo in verschiedenen zuvor besprochenen Porträts die Insignien gelegen hatten, befindet sich nun ein ausgerollter Plan, ein Feldstecher und der Dreispitz des Kaisers.

### **Kommentar:**

Das Porträt befindet sich im Landtagssitzungssaal der Prager Burg und ist in einem prächtigem Goldrahmen mit Lorbeerdekor aufgehängt. Neben diesem Porträt befinden sich die beiden Porträts Maria Theresias und Franz´ I. Die Porträtversion, die für das Porträt Josephs II. verwendet wurde, geht eindeutig auf Hickel zurück, wenn auch das Haltungsmotiv bisher noch von keinem signierten Porträt von Hickel bekannt ist. Da aber auch weitere Porträts mit diesem Haltungsmotiv, wenn auch in anderem ikonographischen Kontext auftreten, scheint es mir naheliegend zu sein, daß es eine Vorlage von Hickel zu diesem Haltungsmotiv gegeben haben muß.

Die malerische Qualität des Porträts läßt ausschließen, daß es von Hickel selbst stammt. Besonders die Qualität der Reitergruppe im Hintergrund mit ihren sehr fein abgestimmten Farben ist von keinen anderen Porträts von Hickel bekannt.

Joh. Baptist Lampi (zugeschrieben)

1770-1780

Öl/Lwd.

280 x 187

KHM

(derzeit in der Schausammlung der  
Bundesmobiliенverwaltung Wien)

Inv. Nr.: 8777 (alte Inv.Nr.: AA 15084)

aus dem Besitz des Kaiserhauses (im 19.  
Jh. in Schloß Laxenburg)

Bundesmobiliенverwaltung –  
Hofmobiliенdepot Wien

*(Erwähnung im Textteil: S. 93)*



### **Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt stellt Joseph II. stehend in freier Landschaft neben einem Baum in der weißen Galauniform dar. Über die Uniform wurde ein pelzgefütterter Hermelinmantel geworfen, der über der rechten Schulter mit einer Brosche gehalten wird. Seine rechte Hand ist mit Feldherrnstab auf einen Stein gestützt, während die linke im präsentierenden Gestus in die Hüfte gestützt ist. Rechts im Hintergrund befinden sich exerzierende Soldaten.

### **Kommentar:**

Bei diesem Porträt handelt es sich um ein qualitativ hochwertiges Werk mit großartiger, noch barock anmutender Geste. Die Zuschreibung des Porträts ist strittig. Während es vom Mobiliенdepot dem Maler Lampi zugeschrieben wird, liegen gleichzeitig Anklänge der Porträtvorlage von Hickel vor. Weitere Ähnlichkeiten bestehen zu einem Porträt in Versailles, das ebenfalls die barock anmutende ausladende Geste zeigt (vgl. folgende Katalognummer).

unbekannt (nach Ducreux?)

1770er

Öl/Lwd.

keine Angaben

Paris, Versailles

Inv. Nr.: MV 3941

unbekannt

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 130, 169)*



### **Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Joseph II. in einer Landschaft in weißer Uniform des deutschen Generals. Darunter trägt er einen Brustharnisch, darüber ist ein Hermelinumhang um seine Schultern gelegt. In der rechten Hand hält er den Feldherrnstab, der auf einem Felsen aufgestützt ist, auf dem die Kaiserinsignien liegen. Im rechten Hintergrund ist ein Feldlager mit Reitern zu erkennen.

### **Kommentar:**

Das Porträt entspricht in der gesamten Anlage und Komposition (Verteilung der Gewichtung von Landschaft und Figur) dem ganzfigurigen Porträt Josephs II., das sich heute in den Schauräumen des Hofmobiliendepots befindet (vgl. hier Kat. Nr. 123). Der Kopftypus des Porträts ist der jugendliche Typus mit gerundeter Stirn, der auch in dem halbfigurigen Porträt in der Burg von Bratislava (Kat. Nr. 59) zu finden ist. Die Betonung der Augenpartie dagegen scheint von der Ducreux-Vorlage zu stammen.

Das Gemälde wurde bisher der Werkstatt von Anton von Maron zugeschrieben, ohne daß jedoch eindeutig Quellenbelege hierfür existieren. Die kontroverse Diskussion über die Zuschreibung verdeutlicht, daß dieses Porträt eine Mischung verschiedener Porträtvorlagen darstellt. Dieses Gemälde wurde nach dem Tod Josephs II. in der Druckgraphik reproduziert (Kat. Nr. 125).

Massard (dess.) / Geille (gravé)

1790 nach

Radierung

30,2 x 20,9 (B)20,1 x 14,1 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 83.036 (521/3)

Heymann Slg.

Foto der Autorin



### **Beschreibung:**

Das Blatt, das das zuvor beschriebene Gemälde reproduziert, zeigt Joseph II. in einer Landschaft stehend in der weißen Uniform der deutschen Generale, über die ein Hermelinmantel drapiert wurde. Im Hintergrund rechts blickt man auf ein Feldlager mit Reiterei. Links neben Joseph II. liegt auf einem Stein ein Kissen mit den Reichsinsignien (Kaiserkrone und Reichsapfel). Seinen rechten Arm hat Joseph II. auf einen Marschallstab gestützt, mit dem linken hält er den Knauf seines Degens.

### **Kommentar:**

Die Radierung ist signiert: "Dessiné par Massard Gravé par Geille" und enthält unten die Legende "Joseph II Empereur d'Allemagne Roi de Hongrie et de Bohême (Kreuz:) 1790" unten rechts steht: "Diagraphie et Pantograhe-Gavard". Die Graphik ist eine direkte Reproduktion des Porträts, da sich in Versailles befindet (MV 3941) und bisher Maron zugeschrieben wurde. Da nur ein Künstler namens Jean Massard bekannt ist, der Kupferstecher ist (1740 - 1822), muß sich die Signatur auf die Vorzeichnung und nicht auf die Gemäldevorlage beziehen.

Johann Daniel Donat

1775 -1780

Öl/Lwd.

keine Angaben

Paris, Louvre (MNR)

Inv. Nr.: MNR 781

unbekannt

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 130, 171)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments stehend in freier Landschaft. Er hält in der rechten Hand ein zerknittertes Papier, während weitere rechts neben ihm auf einem Felsen zu sehen sind und von seinem dort abgelegten Dreispitz beschwert werden. Die Zelte, die im linken Hintergrund zu erkennen sind, sind die einzigen Anzeichen dafür, daß sich Joseph II. nicht gänzlich allein in der freien Natur befindet.

**Kommentar:**

Das Porträt ist eines der wenigen Porträts, die Joseph II. in einer an englische Porträts erinnernden Landschaftsumgebung zeigen. Dem Kaiser selbst ist im Gegensatz zur Landschaft, die ihn ringsum umfängt, wenig Gewicht beigemessen. Die Haltung, in der er wiedergegeben ist, wirkt äußerst nonchalant, da seine Unterschenkel gekreuzt sind und er mit dem Stock an seine Wade zu klopfen scheint. Der Gesichtstypus folgt der Porträtaufnahme von Hickel, so daß deutlich wird, welche Verbreitung diese Version gefunden hatte.

Joh. Baptist Lampi

1770-1780

Öl/Lwd.

28 x 21

Dorotheum Wien, 633. Auktion  
(1981) Nr. 103, Taf. 1

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Joseph II. in der dunklen Uniform des Chevaux-Légers-Regiments mit Orden. Während seine rechte Hand in die Hüfte gestützt ist, lehnt er mit der linken Hand auf einem Steinpodest, der Teil einer Parklandschaft ist.

**Kommentar:**

Die gesamte Anmutung des Porträts wirkt englisch beeinflusst und ist in dieser Art für die Porträts Josephs II. einzigartig. Aufgrund der geringen Größe des Bildnisses scheint es sich hier um eine Studie zu einem größeren Porträt gehandelt zu haben.

**Literatur:**

Auktionskatalog Dorotheum, 633. Auktion (1981) Nr. 103, Taf. 1.

Daniel Schmidli (Schmidelli) (?)

1776 (?)

Öl/Lwd.

231 x 156,5

Bratislava, Stadtmuseum (Galeria mesta Bratislavy), derzeit im ehemaligen erzbischöflichen Winterpalais.

Inv. Nr.: A 134

aus dem ehemaligen Ratssaal des Rathauses

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 50)*



**Beschreibung:**

Das Bildnis zeigt Joseph II. stehend in einem Innenraum. Er ist in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments über goldgelbfarbener Weste und Hose dargestellt. Links ist ein Tisch mit den Kaiserinsignien und der ungarischen Krone aufgebaut, auf den er sich mit dem Marschallstab aufstützt. Der Hintergrund des Gemäldes ist mit Würdezeichen barocker Prägung, wie die vom Altar in St. Peter entlehnten gedrehten Säulen und der gebauschte Vorhang ausgefüllt.

**Kommentar:**

Derzeit wird das Porträt als Teil der ständigen Ausstellung im Primacialny Palais (= Erzbischöfliches Winterpalais und Rathaus) ausgestellt. Wenn es mit einem Rechnungsbucheintrag von 1776 in Verbindung gebracht werden kann, wäre ein Datierungshinweis gegeben. Der Eintrag im Geheimen Kammerzahlamt deutet an, daß Porträts per Schiff nach Preßburg an Bischof „Perthold“ geschickt wurden (Fleischer 1932, S. 154). – Das Porträt wurde vom Museum dem Maler Daniel Schmidelli zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist jedoch meiner Meinung nicht zwingend, da sie lediglich als Analogschluß zu einem von Schmidelli erheblich früher gemalten Porträt Maria Theresias aus dem Jahr 1742 entstanden ist. Jenes Porträt Maria Theresia trägt einen identischen Rahmen und wird neben dem Josephs II. ausgestellt.

Wie auch das Museum das Porträt in die späten 1770er Jahre datiert, sprechen die Altersspuren im Gesicht Josephs II. für eine Datierung in diesen Zeitraum, so daß eine Entstehung im Jahr 1776 möglich ist. Ebenfalls spricht die heutige Aufbewahrung im Erzbischöflichen Palais dafür, daß es sich um diese Provenienz handeln könnte (In jedem Fall stammt das Porträt aus dem administrativen Hintergrund der Stadt Bratislava, da das Museum verzeichnet, daß es vor der Zerstörung des Alten Rathauses (2. Weltkrieg) in dessen Ratssaal hing (Stefan P. Holcik, Das Primatialpalais, 1994, S. 16)).

**Literatur:** Stefan Pavel Holcik, Das Primatialpalais, 1994, S. 16 mit Abb. auf S. 18.

Heinrich Friedrich Füger

1776

Gouache auf Metall

37 x 40

Wien, Österreichische  
Galerie im Belvedere

Inv. Nr.: 2296

für Maria Theresia gemalt

Barta 2001, Abb. 95, S. 14



*(Erwähnung im Textteil: S. 50, 69)*

### **Beschreibung:**

Das Gruppenbildnis zeigt Joseph II. im Kreise seiner Familie. Im Zentrum der Gruppe sitzt Maria Theresia im Witwenkleid. Sie hält eins von zwei kleinen Gemälden, das ihr ihre Tochter Marie Christine und ihr Schwiegersohn Albert von Sachsen-Teschen zur Ansicht hinreichen. Im Hintergrund betrachten Maximilian, Maria Anna und Maria Elisabeth ein weiteres Gemälde. Die Gestalt Josephs II. bildet den rechten äußeren Abschluß der Gruppe, indem er sich auf die Rückenlehne des Sessels seiner Mutter stützt und seiner Mutter über die Schulter blickt. Er ist in einer kontemplativen Stimmung dargestellt, da er ganz in die Betrachtung des Bildes versunken scheint.

### **Kommentar:**

Das Bildnis enthält die erste Porträtdarstellung, die Füger von Joseph II. geschaffen hat. Da er anschließend ein Romstipendium erhielt, verbrachte er die folgenden Jahre nicht in Wien. Barta (2001, S. 102/3) stellt dieses Miniaturbildnis in eine Reihe weiterer kleinformatiger Gruppenbilder der kaiserlichen Familie, die alle für Maria Theresia bestimmt waren und die verschiedenen Familien ihrer Kinder darstellen. Durch diesen privaten Verwendungszweck ist zu erklären, daß die Porträtversion Fügers nicht anschließend an dieses Porträt verbreitet wurde und eine Nachfolge fand, sondern erst nach seiner Rückkehr aus Rom, als er selbst weitere Fassungen anfertigen konnte (vgl. den eigenen Katalogteil innerhalb der 1780er Jahre).

### **Literatur:**

Barta 2001, S. 103/4.

unbekannt

1776 (?)

Öl/Lwd.

keine Angaben

Innsbruck, Universität, Senatssaal

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 50, 113)*



**Beschreibung:**

Das Porträt zeigt Joseph II. in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments. Er steht in einem halb geschlossenen Raum neben einem Marmortisch, der von einem bronzenen Doppeladler getragen wird und auf dem die Kaiser- sowie die Habsburgerkrone liegen. Mit seiner linken Hand weist er nach rechts, wo sich die Architektur zur Landschaft hin öffnet und den Blick auf eine Gebäudeanlage freigibt, in der die alte Universitätskirche und das Franziskanerkloster zu erkennen sind. In diesen akademischen Kontext fügt sich die Statue der Athena ein, deren Unterkörper nebst Medusenschild links hinter Joseph II. zu sehen ist.

**Kommentar:**

Bei diesem Porträt handelt es sich vermutlich um jenes Porträt, welches 1776 in der Verrechnung des Hofkammerarchivs aufscheint: "Vor 2 Portraits Ihro Maytt der Kayszerin und Kayszers Josephi, welche in die Universität nach Innsprugg geschickt worden, die auslaag 70 f 20 x" (vgl. Fleischer 1932, S. 156, Nr. 847, aus: Wien, Hofkammerarchiv)

Im Senatssaal der Universität hängen außer diesem Porträt auch diejenigen von Maria Theresia, Franz Stephan und Karl VI. Die Erscheinung Josephs II. sowie die Gestaltung des klassizistischen Rahmens stimmen mit der Datierung auf 1776 überein. Die gewählte Gesichtsdarstellung ist nicht eindeutig einer Porträtversion zuzuordnen, entspricht aber entspricht im Aufbau derjenigen von Hickel, wenn sie auch flacher modelliert ist. Sie trägt durch hängende Hautpartien an Kinn und Wangen deutliche Altersspuren wie die Porträts Hickels um 1774 bis 1777. Die Porträts von Maria Theresia und Franz Stephan haben gleiche, barocke Rahmen, und unterscheiden sich darin vom Porträt Josephs II. Daher erscheinen eher diese beiden Porträts als Pendantpaar. Dennoch kann es sich bei der Sendung der Porträts nicht um die Porträts der Eltern Josephs II. gehandelt haben, da sonst in der Rechnung die Bezeichnung „verstorbener“ Kaiser o.ä. hätte erscheinen müssen.

Es ist daher anzunehmen, daß neben dem Porträt Josephs II. ein Porträt Maria Theresias geschickt wurde, in dem nun ihrem Witwenstand Rechnung getragen wurde und dieses später entfernt wurde oder sich an anderer Stelle befindet.

Unklar ist jedoch, warum im Hintergrund des Porträts die Hofkirche und das Franziskanerkloster abgebildet ist. Das Franziskanerkloster, das Joseph II. 1784 aufheben ließ, diente außerdem zur Ausbildung von adeligen Jungen, bis 1790 auch diese Funktion aufgelöst wurde.

Franz Joseph Rösch

1777

Öl/Lwd.

234 x 145,5

Freiburg im Breisgau, Universität, Vorhalle  
zum theologischen Lehrstuhl

Inv. Nr.: keine

Auftrag durch die Universität für ihre Räume

Mertens 1995, S. 66.

*(Erwähnung im Textteil: S. 114)*



**Beschreibung:**

Das Porträt zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments beinahe frontal. Er steht neben einem Tisch, auf dem die Insignien der Kaiserwürde und der Erzherzogenhut liegen. Mit der rechten Hand stützt er sich auf das Kissen, auf die Insignien liegen und stützt die andere Hand in die Hüfte. Hinter ihm ragt das Würdemotiv eines hochaufgesockelten und kannelierten Säulenpaars. Rechts vorne sieht man einen Thronstuhl.

**Kommentar:**

Nachdem wiederholt Dissonanzen zwischen der Universitätsführung in Freiburg, die ihre Unabhängigkeit in der Lehrplangestaltung bewahren wollte, und Maria Theresia aufgetreten waren, entließ Maria Theresia den bestehenden Senat und unterstellte die Universität einer staatlichen Führung, indem von nun an die Professoren von der Regierung berufen wurden. Dieser dem Kaiserhaus zugeneigte Professorenstamm ließ im Jahr 1777 zwei Pendantporträts bei Franz Joseph Rösch (1724 - 1777) in Auftrag geben, die die Kaiserin und Joseph II. darstellen. Während Maria Theresia in Witwentracht nach der Vorlage von Ducreux mit den Insignien der Kronländer und einer an Franz Stephan gemahnenden Urne im Hintergrund dargestellt wurde, rekrutierte Rösch für das Porträt Josephs II. die Porträtversion von Hickel. Zu dieser Vorlage komponierte er jedoch ein neues Haltungsmotiv hinzu, das bisher von anderen Porträts Hickel noch nicht bekannt war, aber zum Kanon der Herrscherporträts gehört. Vermutlich gab die Schenkung, mit der die Kaiserin der Universität im Jahr 1777 das Jesuitenkolleg übereignet hatte, den Anstoß zu diesem Porträtauftrag, der von der Universität auch bezahlt wurde (vgl. Kap. V.C.2).

**Literatur:**

Albrecht 1966, S. 106-111; Mertens 1995, S. 65-67.

Franz Anton Maulpertsch

1777

Öl/Lwd.

79 x 59

Wien, österreichisches Galerie

Inv. Nr.: 2478

unbekannt

AK Joseph II. Kat. Nr. 129, Abb. 12



**Beschreibung:**

Glorifikation Kaiser Josephs II.: Kaiser Joseph II. steht in antiker Rüstung und rotem Umhang vor einer klassisch anmutenden Architektur (Triumphbogen?) nach rechts gewandt. Er ist umgeben von allegorischen Gestalten, die Tugenden und Begebenheiten seiner Herrschaft darstellen.

**Kommentar:**

Die umgebenden Gestalten sind im einzelnen: eine Abundantia, die Goldmünzen ausstreut, eine Frauengestalt mit Fackel, eine Frau mit kleinem Kind im Schoß, die auf die von Joseph II. bekämpfte Hungersnot von 1771/2 anspielen soll (vgl. AK Joseph II., S. 355), sowie ein halbnackter Mann mit Pflug, der auf das vielzitierte Pflügen Josephs II. in Mähren (1769) verweisen soll. Der Kaiser ist in strengem Profil nach rechts wiedergegeben, wobei die Nase klassisch geschönt und begradigt wurde, wie auch das Kinn voller erscheint. Im Verhältnis zum gesamten Körper ist der Kopf zu klein geraten und scheint in seiner Bewegungslosigkeit kaum zu der gespreizten Gesamthaltung, die sich in aufgeworfener Brust, theatralisch ausgebreiteten Armen und gestelztem Standmotiv äußert, zu passen. Vergleicht man die Physiognomie des Kaisers mit den anderen Gesichtern, so wird klar, daß Maulpertsch nur bei dem Gesicht des Kaisers auf Details Wert legte. Die penible Einhaltung der Profilansicht deutet daraufhin, daß er sich an einer Medaille oder Münze orientiert hat, wenngleich eine direkte Porträtähnlichkeit kaum erreicht bzw. nicht angestrebt wurde.

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, S. 355

Franz Kymli (nach)

1777

Öl/Lwd.

83,5 x 68,7

München, Bayerisches Nationalmuseum

Inv. Nr.: R 8360

angekauft von Karl Schmid (München)

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 51, 75, 135)*



**Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Er ist nach halb links gewandt, jedoch geht sein Blick auf den Betrachter. Seine rechts Hand ist in die Weste gesteckt.

**Kommentar:**

Dieses Bildnis, das einige künstlerische Schwächen aufweist, ist das einzige mir bekannte Werk in Malerei, das mit dem Namen des Mannheimer Malers und seinem bezeugten Porträt Josephs II. im Jahr 1777 verbunden wird. Franz Kymli (geb. 1748 in Mannheim, gest. 1813 in Paris) befand sich mit einem Stipendium des Mannheimer Kurfürsten, Karl Theodor, in Paris und malte dort Joseph II. während dessen Besuch dort im Jahr 1777 (vgl. Kapitel VI.C.2). Dieses Porträt wurde in graphischen Reproduktionen wiederholt, so daß wir eine Vorstellung von ihrer Erscheinung haben. Da aber keine weiteren Exemplare nach dieser Porträtversion vorliegen oder erhalten sind, reichen die Informationen nicht aus, um sie als eine eigenständige "Porträtversion" zu behandeln. (Vgl. hierzu beiden folgenden Katalognummern).

C. G. Schultze (nach Kymli)

1778

Kupferstich

35,2 x 26,3 (Platte) 39 x 30 (Blatt)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 179.172 (520/2)

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 75, 135f.)*



**Beschreibung:**

Der fein gearbeitete Stich zeigt ein Brustbild Josephs II. in einem schlichten Steinmedaillon, das mit Rosetten an den vier Ecken geschmückt ist. Unter der Darstellung befindet sich eine Tafel mit der Inschrift „Joseph II. Empereur des Romains“. Brustbild in Uniform mit Orden, nach halb links, in einem Steinrahmen mit vier Eckrosetten und einem Schild unten: "Josephus II. Empereur des Romains". Die Legende unten lautet: "Peint d'après nature à Paris 1777 par Kymli Peintre de la Cour Palatine ----- Gravé à Paris 1778 par C.G. Schultze, Pensionnaire de S.A.S. l'Electeur de Saxe."

**Kommentar:**

Dieser Stich ist eine der wenigen greifbaren Hinweise auf das Porträt, das Kymli von Joseph II. während dessen Frankreichreise 1777 gemalt haben soll (vgl. Kapitel VI.C.2). Die Gesichtsdarstellung, die dieser Reproduktion zu entnehmen ist, ähnelt jener von Hickel in ihrer Drehung und Blickrichtung, jedoch scheint sie eckiger modelliert zu sein. Besonders die Nase scheint begradigt wiedergegeben zu sein, wie auch der eigentümlich spitze Mund diese Aufnahme von den Porträts von Hickel zu unterscheiden scheint.

**Literatur:**

Thieme-Becker, Bd. 22, S. 154

Moritz Steinla (nach Kymli)

1777 (nach)

Kupferstich

24,5 x 17,8 (P), 18,5 x 14,7 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 13.144 (521/3)

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 75, 135f.)*



### **Beschreibung:**

Dieser Kupferstich gibt die bereits von Schultze bekannte Porträtversion nach Kymli wieder (vgl. Kat. Nr. 134). Im Gegensatz zu jenem ist hier das Brustbild in einem eckigen Bildausschnitt wiedergegeben, wie auch die Modellierung der Gesichtsdetails harscher als bei dem anderen Kupferstich ausgefallen ist.

Der Stich ist signiert mit den Worten: "Kymli gem. Steinla gest."

### **Kommentar:**

Die Verbreitung, die diese Vorlage offenbar gefunden hat, steht im Kontrast zu der fehlenden Bekanntheit und Verbreitung der Gemäldeversion. Offenbar erlitt dieses Version von Kymli das gleiche Schicksal, das ein Jahrzehnt zuvor die Version von Ducreux erlitten hatte. Da sie sich sehr nahe an der bereits existierenden Porträtversion Batonis respektive Hickels orientiert hatten, waren sie nicht als markante Porträtaufnahmen von den anderen zu unterscheiden. Dies trifft um so mehr zu, sobald die Porträts von weniger erfahren Malern kopiert wurden, die erneut die Eigenheiten verschleierten.

Weitere Exemplare befinden sich im Wienmuseum in Wien (Inv. Nr.: 13.144 521/3) sowie im Porträtarchiv Diepenbroick in Münster (Inv. Nr. : C-600257 PAD).

### **Literatur:**

Thieme-Becker, Bd. 22, S. 154.

unbekannt (nach Hickel?)

1777-1781

Öl/Lwd.

89 x 83 (alte Maße: 83 x 66)

Paris, Versailles, Chateau et galleries

Inv. Nr.: 3982

seit dem 19. Jahrhundert im Bestand  
der Galeries Historiques in Versailles

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 172)*

**Beschreibung:**

Das äußerst feine Halbfigurenbildnis zeigt Joseph II. in der Galauniform des Feldmarschalls. Er ist in freier Landschaft wiedergegeben, in der sich links im Hintergrund ein Reitergefecht abspielt. Links neben Joseph II. befindet sich eine Felsbrocken, auf den sich Joseph II. mit seinem rechten Ellenbogen abstützt. Die Bücher, Schreibfedern und die Karte von Böhmen-Ungarn, die dort abgelegt sind, fügen dem Porträt den Charakter einer Schreibstube hinzu. Joseph ist auf diese Weise im Spannungsfeld zwischen der Tätigkeit des Schreibens und Befehlens und des militärischen Einsatzes dargestellt. Er selbst steht im Zentrum zwischen diesen Polen und vermittelt durch seine nonchalante Geste und den elegant unter den Arm geklemmten Dreispitz eine große Ruhe und Beherrschtheit.

**Kommentar:**

Das Porträt entstammt dem alten Bestand der Sammlung, wenn auch die frühe Provenienz nicht bekannt ist. Unter Louis-Philippe jedenfalls erhielt es Einzug in die Galeries Historiques in Versailles. Damals wurde es an den Seiten auf die heutige Größe vergrößert. (Die ursprünglichen Maße waren: 83 x 66). Einzelne Details des Porträts sind an die Komposition des Batoni-Porträts angelehnt, da von dort das Ensemble von Büchern, Schreibfeder und Karte, welche durch die anderen Teile vom Zusammenrollen bewahrt wird, übernommen wurde. Ebenfalls die Handhaltung Josephs stammt von Batoni Doppelporträt. Sie wurde - nur seitenverkehrt - übernommen. Die Gesichtsversion dagegen geht eher auf die Porträtversion von Hickel zurück, da Joseph II. den Betrachter anblickt.

Die größte Ähnlichkeit besteht mit dem feinen Bildnis Kat. Nr. 81 aus den 1770er Jahren, aber auch zu den Bildnissen der 1780er Jahre (z.B. Kat. 166). Diese Porträtendarstellung in Versailles hat einige Nachfolger in reduzierter Form gefunden (Vgl. Katalog der Porträts der Alleinregierung: Kat. Nr. 168 und Kat. Nr. 169), die jedoch erst in der Mitte der 1780er Jahre entstanden zu sein scheinen.

Das qualitativ hochwertige Porträt in Versailles könnte eventuell anlässlich einer der beiden Besuche Josephs II in Frankreich 1777 und 1781 entstanden sein.

Jean-Étienne Liotard

1778

Pastell

60 x 48

Amsterdam, Rijksmuseum

Inv. Nr.: 2.930

Sammlung des Künstlers

Loche / Roethlisberger 1978, S. 118,  
Nr. 321

*(Erwähnung im Textteil: S. 51, 90)*



### **Beschreibung:**

Diese Darstellung gibt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments und nach halb rechts gewandt wieder. Er hält seine rechte Hand in die Weste gesteckt und hat unter den linken Ellenbogen den Dreispitz geklemmt. Im Gegensatz zu anderen Porträts wurde hier die Nase Josephs II. deutlich begradigt.

### **Kommentar:**

Aufgrund der Briefe, die Liotard während seines Wienaufenthaltes 1777/8 an seine Ehefrau schrieb, sind Informationen zu den Bildnissitzungen erhalten. Liotard zufolge wollte Joseph II. nicht lächelnd sondern ernst wiedergegeben werden und auch keine ausladende Bewegung machen (Brief vom 31. Dezember, zitiert im Text Kapitel III.B.3). Er entschied sich daher für die Geste, mit der er die eine Hand in die Weste gesteckt hält und die eine versammelte Umrißlinie erzeugt. Nach diesem Pastell, das Liotard zufolge den Kaiser so darstellte, wie er bei seinem Frankreicaufenthalt erschienen war („ausgeglichen und höflich“), wurde von Liotard eigenhändig ein Schabblatt angefertigt (Wien, Wienmuseum, Inv. Nr.: 179.173 (520/7), vgl. folgende Kat. Nr.). Offenbar fand er die Darstellung selbst sehr überzeugend.

Die Graphik, die Liotard nach dem Pastell anfertigte, enthält im Gegensatz zum Original leichte Veränderungen in der Licht- und Schattenführung. So wirkt z. B. das Haar deutlich heller, wie auch die Stirn ebenfalls im Licht liegt, die beim Pastell leicht verschattet gewesen war. Auf diese Weise erhält die Physiognomie Josephs II. einen fremden und gelängten Zug, der nicht von den anderen Porträts bekannt ist.

Da weder das Pastell noch die Reproduktionsgraphik kaum eine Nachfolge erhalten hat, scheint diese Porträtversion entweder nicht mit den Erwartungen, die an das Kaiserbildnis gestellt wurden, übereingestimmt zu haben oder die Ikonographie des Kaisers war bereits durch andere Versionen ausreichend besetzt worden (Vgl. hierzu die Diskussion in Kapitel III.B.3).

**Literatur:** Egger 1980, S.278; AK Liotard 1992, S. 289 mit Abdruck der Briefe.

Joseph Hauzinger

1778

Öl/Lwd.

249 x 150

Wien, KHM

Inv. Nr.: 8.856

für das an das Familienzimmer  
anschließende Zimmer in Schloßhof  
gemalt

Barta 2001, Abb. 110

*(Erwähnung im Textteil: S. 52)*



### **Beschreibung:**

Joseph II. ist am Spinett sitzend mit den Schwestern Maria Anna und Maria Elisabeth dargestellt. Joseph, links im Profil im Bild, blickt nach rechts zu Maria Anna und reicht ihr die Noten, während Maria Elisabeth, hinter dem Spinett stehend, ihre bereits in den Händen hält.

### **Kommentar:**

Mit diesem Porträt führte Hauzinger das Profilbildnis in die Porträtdarstellung Josephs II. im Bereich des Ölgemäldes ein. Er verwendet hierbei die Figur Josephs II., quasi als „bildparallele“ Repoussoirfigur, um den Betrachter in das Gruppenbildnis hineinzuleiten.

Diese Technik verwendete er anschließend erneut bei einem weiteren Porträt für Schloßhof, das Erzherzog Maximilians zusammen mit Marie Antoinette und Ludwig XVI. darstellt (1778, Abb. bei Barta 2001, Farbtafel 15). Maria Theresia bestellte eine Replik des Porträts Josephs II. mit seinen beiden Schwestern (Gangelberger 1990, S. 92). Es existiert außerdem eine Skizze zu diesem Porträt, die vermutlich ebenfalls von Hauzinger stammt (32,5 x 19,5, Bildarchiv der ÖNB Nr. 23.147; vgl. hierzu Barta 2001, Abb. 103, S. 113f).

Leopolds geheime Aufzeichnungen erwähnen, daß Joseph wenig von diesen beiden Schwestern, mit denen er dargestellt wurde, hielt (zitiert bei Barta 2001, Anm. 406, S. 164), wodurch die Darstellung im Bild als eine idealisierte Idylle zu demaskieren ist.

### **Literatur:**

Gangelberger 1990 (unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien); Barta 2001, S. 164f.

Jean Pierre Noeff

1779

Öl/Lwd.

156,5 x 111,5

Frankfurt, Historisches Museum

Inv. Nr.: B 114

1894 dem Museum aus unbekanntem  
Besitz übergeben

Foto des Museums

*(Erwähnung im Textteil: S. 53)*



**Beschreibung:**

Das Bildnis in Hüftstückformat zeigt Joseph II. in weißer Uniformjacke seitlich hinter einem Tisch stehend, auf dem der hermelingefütterte Dreispitz des Kaisers und Geländekarten liegen, auf die er seinen Feldherrnstab gestützt hat. Links hinter dem Tisch befindet sich ein Globus. Im Hintergrund ist hinter einem Samtvorhang freier Himmel sowie rechts ein Baum zu erkennen.

Das Bildnis ist links unten auf der Tischkante signiert: „Jean Pierre Noeff pinxit 1779“.

**Kommentar:**

Das Porträt ist zwar reich an attributiven Einfällen, jedoch relativ verhalten in seiner künstlerischen Güte, ohne direkt schlecht zu sein. Es fehlt ihm jedoch wirkliche Brillanz der Farben und Differenziertheit in der Darstellung der Materialien.

Der Porträttypus gibt ein ziemlich rundes Gesicht wieder, welches sonst nur von kleinformatigen Darstellungen und Kopien bekannt ist (vgl. Kapitel III. B.3).

**Literatur:**

AK Goethe 1993, S. 118, Kat. Nr. 2.

unbekannt

1775-80 ca.

Öl/Lwd.

89,5 x 72,7

Bratislava, Stadtmuseum  
(Galeria mesta Bratislavy),  
Ausstellung im Mirbach Palais

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 53)*

### **Beschreibung:**

Die Halbfigur stellt Joseph II. in weißer Uniform des deutschen Generals dar. Sein Kopf ist nach rechts gewandt, jedoch die Augen auf den Betrachter gerichtet und der Körper leicht nach links gedreht. Er stützt sich mit der linken Hand – körperverschränkend – auf einen Feldherrnstab. Im Hintergrund ist Landschaft zu erkennen, rechts ein Baum mit einem abgesägten Ast.

### **Kommentar:**

Das Porträt stammt aus den Sammlungen des Stadtmuseums von Bratislava (Mestske Muzeum v Bratislave) und wurde 1959 von der neu gegründeten Stadtgalerie übernommen. Das unsignierte Porträts ist eine der wenigen Darstellungen, die die Ansicht nach halb rechts zeigen.

Ebenfalls auffallend ist das Detail des abgesägten Astes, der sich rechts hinter Joseph II. befindet, da hieraus ein Hinweis darauf zu lesen sein könnte, daß seine Linie nach seinem Tode enden würde und die Dynastie durch die Nachkommen Leopolds fortgeführt werden würden.

### **Literatur:**

MK Bratislava Mirbachpalais, Nr. 5/9, S. 40/41 mit Abb.

Christian Brand (nach)

1779 (?)

Öl/Lwd.

55 x 42

Dorotheum, 638. KA (1982),  
Nr. 387, Taf. 14

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs

*(Erwähnung im Textteil: S. 157, 174, 176)*



**Beschreibung:**

Joseph II. wird hier zu Pferde als Oberstinhaber des Chevaux-Légers-Regiments zusammen mit seinem jüngsten Bruder Maximilian Franz als Hochmeister des Deutschen Ordens gezeigt. Rechts hinter ihnen öffnet sich der Ausblick auf ein Reitergefecht. Links hinten befindet sich eine Felsformation oder Ruine.

**Kommentar:**

Dieses kleinformatige Reiterbildnis stellt sich als reduzierte Version eines Gruppenbildnisses von Christian Brand dar. Das heute nicht auffindbare Bildnis von Brand wurde von mehreren Kupferstichen reproduziert, so daß sein Aussehen dokumentiert ist (Kat. Nrn. 142 – 144). Aus diesem Gemälde scheint die Gruppe der beiden Brüder herausgelöst worden zu sein. Auch die Felsformation wurde von dort übernommen. Im Gegensatz zu der druckgraphischen Reproduktion zeigt aber dieses Gemäldeporträt eine bewegte Reiterschlacht rechts im Hintergrund, die auf allen Kupferstichen – einheitlich – als Truppenparade mit Trommlern und einem sprengenden Reiter, der die Parade abnimmt, wiedergegeben wurde.

Christian von Mechel, nach der  
Vorlage von Chr. Brand

1779

Kupferstich  
keine Angaben

London, British Museum

Inv. Nr.: Prints & Drawings, Folder  
5, 1895-10-15-18

Beales 1987, Nr. 16b



*(Erwähnung im Textteil: S. 157, 174, 176)*

**Beschreibung:**

Dieses Reiterbildnis zeigt Joseph II. bei einer Truppenbesichtigung mit seinem Generalstab.

**Kommentar:**

Dieser Kupferstich leitet eine Reihe von Reproduktionsstichen nach dem Gemälde von Christian Brand ein. Die einzelnen Generäle werden auf einem folgenden Stich sogar namentlich aufgeführt (vgl. Kat. Nr. 143).

**Literatur:**

Beales 1987, Abb. Nr. 16b.

G. Chr. Brand (del.) / Rugel (sc.)

1779 ca.

Kupferstich

27,8 x 34 (P), 23,4 x 31 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 90.828 (521/6)

unbekannt

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 157, 174)*

### **Beschreibung:**

Reproduktion des Reiterporträts von G. Christian Brand (vgl. Kat. Nr. 141). Der Stich ist signiert und belegt damit die Abhängigkeit von einer Vorlage von Georg Christian Brand: „G. C. Brand del. ----- Rugel sculp.“.

### **Kommentar:**

Die Beschriftung dieses Stichs nach Brand und Mechel ist eine Übersetzung des Vorlagestichs („L'Empereur Joseph II. – Faisant la Revue de ses Troupes accompagnés de ses Principaux Généraux »).

Fielding & Walker (Verleger)

1780

Kupferstich

keine Angaben

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 206.100 (521/6)

unbekannt

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 157, 174, 176)*

### **Beschreibung:**

Dieser Stich trägt den Titel "The Emperor of Germany reviewing his Troops attended by his General Officers". Er zeigt Joseph II. zu Pferde zusammen mit seinen Generälen bei einer Truppenbesichtigung.

### **Kommentar:**

Dieser Porträtstich Josephs II., der in London kopiert und verlegt wurde, ("Published September 1780 by Fielding & Walker, Paternoster Row London"), ist ein Nachstich nach einer Gemäldevorlage von Christian Brand, die bereits 1779 Christian von Mechel gestochen hatte.

Die Legende enthält die Namen der Dargestellten:

"The Emperor of Germany reviewing his Troops attended by his General Officers. On the Emperors left hand is Prince Albert de Saxe Teschen, behind the Emperor is his brother the Arch Duke of Maximilian, behind the Arch Duke is Count Lacy & Baron Laudon; on the right hand of the Duke is Count Haddick: at the extremity of the Print behind Count Haddick is Prince Charles de Liechtenstein and in front Lieutenant de Wurmser".

Heinrich F. Füger

1779

Öl/Lwd.

332 x 248

KHM, Leihgabe der österreichischen  
Galerie im Belvedere, Wien

Inv. Nr.: 2476

unbekannt

Fotokopie des KHM

*(Erwähnung im Textteil: S. 50, 168)*



### **Beschreibung:**

Diese Apotheose des Kaisers stellt Joseph II. in Ganzfigur stehend in römischer Feldherrnrüstung dar. Neben ihm steht eine Darstellung der Göttin Athena, die an der Hand hält und ihn – dem Fingerzeig Jupiters (der in einer Wolke sitzt) folgend – in den Olymp führt. Links im Vordergrund sitzt zusammengekauert und mit verschränkter Körperhaltung ein gealterter Apoll, der den Kaiser gedankenversunken anblickt. Rechts hinter Joseph II. befindet sich zudem eine weibliche Gestalt mit Bogen, die Diana darstellen soll. Das Porträt ist signiert: „Füger pinx. Romae 1779“.

### **Kommentar:**

Diese Porträtversion, die den Kaiser jugendlich verklärt, hat kaum Nachfolge erhalten. Vermutlich liegt dies daran, daß sie ihn mit dickem lockigen Haar darstellt, so daß kaum Porträtähnlichkeit erzeugt wird und sie nicht als Vorlage für weitere Porträts dienen konnte. In der Gestaltung des Porträts wird deutlich, mit welchen Hoffnungen (auf Wissenschaftsförderung) der junge Kaiser belegt wurde, nachdem er sich bereits in den frühen 1770er Jahren für die Förderung der Akademie eingesetzt hatte.

Zu diesem Porträt existiert eine Ölskizze in Wiener Privatbesitz (98 x 73 cm; Information von Robert Keil, Wien). Sie unterscheidet sich aber in einigen Details von der ausgeführten Version. Die Gestalt der Athena ist z.B. in der aufrechten Haltung einer römischen Statue wiedergegeben, deren Blick zum Betrachter geht. Joseph II. ist ebenfalls klassischer und gestraffter in Statur und Bekleidung dargestellt, wie auch die Porträtversion, die hierfür verwendet wurde, näher an jener Version liegt, die vom Gruppenbildnis mit Maria Theresia bekannt ist (Kat. Nr. 129). Die Skizze enthält zudem, rechts vorne eine Repousoirfigurengruppe (eine Mutter, die ihr Kind auf Joseph II. hinweist). Die Sitzfigur links vorne ist durch einen stehenden bärtigen Togatus ersetzt.

**Literatur:** Wilczek, 1925, Stix, 1925, Abb. 13; I. Schemper-Sparholz in: Zeitschrift f. Schweizer Archäol. U. KG, Bd. 52, 1995. S. 247-270.

**3. Die Porträts während der Alleinregierung (Kat. Nrn. 146 – 180)**

**a) Porträts von 1780 bis 1784 (Kat. Nrn. 146 – 157)**

Vincenz Fischer

1781

Öl / Lwd.

57 x 47

Wien, Österreichisches Barockmuseum

Inv. Nr.: 4229

anlässlich der Übertragung der kaiserlichen  
Gemaldesammlung in das Schloß Belvedere  
entstanden

AK Mozart 1990, S. 49



*(Erwähnung im Textteil: S. 184)*

### **Beschreibung:**

Allegorie der Übertragung der Kaiserlichen Galerie: Joseph II. ist hier in der Rüstung römischer Imperatoren vor einem Rundtempel rechts im Bild dargestellt. Athena weist ihn auf das im Hintergrund aufragende Schloß Belvedere hin. Links im Bild befindet sich eine Personifikation der Malerei, die von Putten und Malwerkzeug umgeben ist und dankbar vor Joseph II. den Kopf neigt.

### **Kommentar:**

Am 13. Oktober 1781 wurde die Übertragung der kaiserlichen Gemäldegalerie gefeiert und die Ausstellung der Gemälde dort, die von nun an der Öffentlichkeit zugänglich waren, eröffnet. Dieses Datum trägt auch dieses Gemälde von Vincenz Fischer, das auf eine Bilderfindung von Christian von Mechel zurückgeht (laut Aufschrift auf der Rückseite).

### **Literatur:**

Aurenhammer 1969, Nr. 57, S. 57ff.; Baum 1980, Bd. 2, Kat. Nr. 87, S. 168f.; AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 1082, S. 558/9 ohne Abb.

Martin Joh.Schmidt

1781

Öl/Lwd.

130 x 95,9

Krems, Weinstadtmuseum

Inv. Nr.: A 153

Rathaus in Stein

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S.53f., 115)*

**Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt den Kaiser in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments, unter der er einen Harnisch trägt, der wiederum unterhalb der Hüfte in den Schößen einer goldfarbenen Weste endet. Die Körperhaltung ist jene des Batoni-Porträts. Während seine Finger bei Batoni auf die Bücher von Montesquieu gedeutet hatten, sind dort bei diesem Porträt die Kroninsignien, u.a. die ungarische Krone, aufgebaut. Die Minerva-Statue des Batoni-Porträts ist durch eine Justitia-Statue ersetzt. Für das Gesicht Josephs II. hat Martin Johann Schmidt auf die Vorlage von Batoni zurückgegriffen, wandelte diese aber ab. So schweiften die Augen nicht mehr in die Ferne sondern blicken auf den Betrachter.

**Kommentar:**

Das Porträt wurde im Jahr 1781 vom Magistrat der Doppelstadt Krems-Stein für das Rathaus in Stein in Auftrag gegeben (vgl. Kap. V.C.3). Es scheint als Pendant zu einem Porträt Maria Theresias gedacht gewesen zu sein, welches heute noch im Standesamt von Stein hängt (Inv. Nr. A 152, Maße: 128 x 97 cm), da die Rahmen identisch sind. Jenes von Maria Theresia wird jedoch laut dem Inventar des Museums auf 1756 datiert, so daß das Porträt Josephs II. nachträglich zu diesem hinzugestellt worden sein muß.

Die Hinzufügung der Justitia, Göttin der Gerechtigkeit, die bisher noch nicht im ikonographischen Beiwerk der Porträts Josephs II. aufgetreten war, ist dadurch zu erklären, daß hiermit offenbar die ersten Gesetzesänderungen unter der Alleinherrschaft kommentiert wurden (im Herbst 1781 hatte Joseph II. bereits die Leibeigenschaft (1. September) aufgehoben und das Toleranzpatent (13. Oktober) verkünden lassen). Ebenfalls charakteristisch für die Entstehung nach der Übernahme der Alleinregierung ist die prominente Plazierung der ungarischen Krone neben Joseph II. Diese wird in späteren Porträts nicht mehr auftreten, als die Hoffnung, daß er sich auch krönen lassen würde, bereits geschwunden war.

Martin J. Schmidt war Joseph II. zuerst kritisch gegenüber eingestellt, da er ihn für unreligiös hielt. Bei einem persönlichen Treffen kam er jedoch zu einem anderen Schluß und verehrte ihn daraufhin (vgl. Der Maler Martin Joh. Schmidt (1955), S. 212, 274).

**Literatur:**

Der Maler Martin J. Schmidt (1955), S. 212 u. 274; AK Joseph II., 1980, Nr. 1050, S. 548.

unbekannt (nach Martin Joh.  
Schmidt)

1781(nach)  
Öl/Lwd.  
92,5 x 72,5

Krems, Weinstadt-Museum  
(Leihgabe an Standesamt in Stein)

Inv. Nr.: A 122

unbekannt

Foto der Autorin



### **Beschreibung:**

Das Halbfigurenporträt zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Als Attribut ist ihm die Habsburger Hauskrone beigelegt. Seine linke Hand legt er auf einen mit Goldlorbeer umwundenen Helm. Im rechten Hintergrund ist ein Pfeiler zu erkennen, während der Hintergrund links nicht zu entziffern ist.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt ist ein Pendant zu einem gleich großen und identisch gerahmten Porträt Leopold II., welches sich im Depot des Museums befindet (Inv. Nr. A 123). Beide Porträts sind in aufwendigen Rahmen, die eine schwarze Leiste mit goldener Verzierung tragen, und oben sowie an den Seiten und unten eine aufwendige Rocaille-Verzierung tragen.

Das Porträt Josephs II. kopiert offenbar das zuvor besprochene Porträt Josephs II. vom sog. Maler „Kremser Schmidt“, da es in einigen Details identisch ist, aber nicht ganz so gut gemalt wurde. Übernommen ist die Stellung des Kopfes und die Grundhaltung des Körpers, wobei jedoch in dieser Version der linke Arm nicht auf einer Statue ruht, sondern hinter weiterem Beiwerk (Helm etc.) versteckt ist. Diese Veränderung wurde offensichtlich vorgenommen, um sich dem kleineren Format dieses Porträts anzupassen. Die Reduzierung auf ein kleineres Format ist ebenfalls in der Verteilung des Beiwerks zu spüren: Da es die Hinzufügung der Statue verbot, mußte der freibleibende Platz auf unorthodoxe Weise durch die Hauskrone ausgefüllt werden, obwohl ihr Platz eigentlich vorne rechts im Bild gewesen wäre.

Dieser Mechanismus der kompositorischen Abhängigkeit legt nahe, daß dieses Porträt nach dem 1781 datierten Porträt von Kremser Schmidt entstanden sein muß. Interessant ist, daß nicht die Kaiserkrone dargestellt ist, sondern nur die Habsburger Hauskrone sowie ein Phantasiehelm mit Lorbeerkranz. Dies ist daher erstaunlich, da es als Pendant zu Leopold II. zu sehen ist und so offenbar die Porträts der beiden aufeinanderfolgenden Kaiser in einer Reihe die Kaiserwürde darstellen sollten. Dies ist nur dadurch zu erklären, daß die Darstellung der ungarischen Krone zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr mit der Politik des Kaisers übereinstimmte.

unbekannt (eventuell Joh. Bapt. Lampi)

1781 (?)

Öl/Lwd.

114 x 86

Innsbruck, Damenstift, als Leihgabe in Hofburg  
Innsbruck

Inv. Nr.: St 45/40 Nr. 12 (Wien, MMD 060826)

für das Damenstift entstanden

Österr. Kunsttopographie S. 233, Abb. Nr. 297

*(Erwähnung im Textteil: S. 98)*



**Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt Joseph II. in der Uniform des deutschen Generals nach halb rechts gewandt. Seine rechte Hand ist in die Hüfte gestützt, die linke Hand liegt nonchalant auf der Kaiserkrone, welche rechts im Bild auf einem Tisch positioniert ist.

**Kommentar:**

Das Porträt, das sich nur als Leihgabe im Museum der Innsbrucker Hofburg befindet, gehört dem Innsbrucker Damenstift. Diesem wurde es aus dem Nachlaß von Elisabeth vermacht, die ihren Lebensabend dort verbracht hatte. Zu diesem Porträt gehört ein Pendantporträt der Erzherzogin Elisabeths in gleichem Rahmen (114 x 86), welches von Lampi signiert wurde: "Bap. Lamp. Pinxit 1781" (Signatur dem Zustandskatalog zufolge, der im Jahr 1996 von der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien angelegt wurde; vgl. Abb. rechts).

Da das Porträt Josephs II. offensichtlich nicht signiert wurde, ist die Zuschreibung als Analogschluß nach dem Pendantbildnis denkbar, aber wurde jedoch noch nicht behauptet. Die Zustandsbeschreibung der Restauratoren besagte, daß sich beide Gemälde in einem vergleichbar guten Zustand befinden, ebenfalls ähnelt sich die Beschreibung zum Firnisauftrag, so daß man dies als Argument dafür nehmen könnte, daß beide Porträts von Lampi sind.



**Literatur:** österr. Kunsttopographie, Innsbruck Hofbauten, S. 232, mit Abb. 297 und 298.

unbekannt

1780 – 1785

Öl/Lwd.

113 x 85

Wien, KHM, als Leihgabe im Burgtheater

Inv. Nr.: 7898

(alte Inv. Nr.: Innsbruck 93)

unbekannt

Foto des KHM



**Beschreibung:**

Dieses knapp über das Halbfigurformat hinausgehende Porträt zeigt Joseph II. in der weißen Uniform des deutschen Generals mit roter Hose, Weste, Feldbinde und Degen. Er steht beinahe seitlich (nach rechts), wenn auch der Kopf und Blick auf den Betrachter gerichtet sind. Die rechte – dem Betrachter zugewandte – Hand ist in die Hüfte gestützt, die linke Hand auf die Kaiserkrone gelegt.

**Kommentar:**

Aufgrund der alten Inventarnummer muß sich dieses Porträt im 19. Jahrhundert in der Innsbrucker Hofburg befunden haben. Diese Herkunft legt nahe, daß es dort nach dem zuvor besprochenen Porträt, dem Pendant des Lampi-Porträts, kopiert worden ist. Auf jenes Porträt geht es in allen Details zurück, wenn auch die Darstellung des Gesichts geschönt und gestrafft wurde.

unbekannt

1780 (nach)

Öl/Lwd.

140,3 x 112

Wiener Neustadt, Stadtmuseum

Inv. Nr.: B 2127

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 55, 116)*



**Beschreibung:**

Das Hüftstück stellt Joseph II. in der weißen Marschallsuniform, nach halb links gewandt, dar. Seine rechte Hand stützt er auf eine Urkunde mit Goldbulle, die links auf einem Tisch vor den Insignien, der Reichskrone sowie der Kronen Ungarns und Böhmens, liegt. Rechts im Hintergrund befindet sich eine Statue der Minerva, auf deren Schild das Medusenhaupt abgebildet ist. Das Dokument mit Goldbulle, auf das Joseph II. seine Hand stützt, scheint auf die gerade einsetzende gesetzgebende Tätigkeit des Kaisers anzuspielen, so daß eine Entstehung des Porträts in den frühen 1780er Jahren wahrscheinlich ist.

**Kommentar:**

Das Porträt stammt aus dem Ratsaal von Wiener Neustadt, jedoch sind keine weiteren Quellen zu seinem Auftrag bekannt.

Aus dem Jahr 1908 existiert eine Photographie, die den Ratssaal bei einer Gemeinderatsversammlung zeigt. Dort ist an der linken Wand, die dem Vorsitzenden gegenüberliegt, der Rahmen des Porträts gerade noch zu erkennen. Neben ihm hängt vermutlich das Porträt Leopolds II. im klassizistisch reduzierten Rahmen. (Die Photographie befindet sich im Besitz des Stadtmuseums, Inv. Nr. B 4215, Maße 41 x 59 cm, und ist beschriftet mit: "Gemeinderat der k.k. Stadt Wiener Neustadt. Im sechzigsten Regierungsjahre des Kaisers Franz Josephs I.").

**Literatur:**

MK Wiener Neustadt 1995, Kat. Nr. 202, S. 237, ohne Abb.

unbekannt

1780 ca.

Öl/Lwd.

158 x 130

St. Pölten, Niederösterr.  
Landesmuseum

Inv. Nr.: 2919

unbekannt

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt Joseph II. in der Uniform des deutschen Generals mit goldbesticktem Umhang. Er steht vor einem Thronessel, der den linken Bildhintergrund füllt. Rechts befinden sich die Insignien (vier Kronen!), auf die sich Joseph mit seinem linken Unterarm stützt.

**Kommentar:**

Das Porträt stammt aus dem Altbestand des Regierungsgebäudes in der Herrengasse. Es ist in einem klassizistischen vergoldeten Rahmen mit Lorbeerschmuck gefaßt, der oben von einem Adler und freigeschnitztem Lorbeerlaub bekrönt wird.

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Nr. 392, S. 401 ohne Abb.

Jäger (nach Hickel)

1780-1790

Öl/Lwd.

165 x 126

Regensburg, Fürst Thurn und Taxis  
Gesamtverwaltung

Inv. Nr.: StE 3681

unbekannt

Farbfotokopie des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 170)*

### **Beschreibung:**

Das großformatige Porträt gibt Joseph II. in der Uniform des deutschen Generals mit goldbesticktem Hermelinumhang wieder. Er steht vor einem Thronessel und stützt sich rechts mit einem Feldherrnstab auf den Tisch, auf dem die Insignien (Kaiser- und Ungar. Krone!) liegen, auf. Unter den linken Ellenbogen ist der Dreispitz geklemmt. Rechts im Hintergrund sind zwei Säulen zu erkennen, links öffnet sich die Aussicht auf Himmel mit lichten Wolken.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt befindet sich als einziges Porträts Josephs II. noch in Besitz der Thurn und Taxischen Sammlung, während mehrere andere 1995 versteigert wurden.

Zu Beginn der Regierungszeit Josephs II. wurde Alexander Fürst von Thurn und Taxis Reichs-General-Postmeister (HHStA, Ältere Zeremonialakten, Karton 73 (VII.1766 – I.1767), fol. 1-3). Aufgrund dieser Verbindung ist die Präsenz der Porträts in der Sammlung der Familie naheliegend. Da die ungarische Krone auf diesem Bildnis abgebildet ist, muß das Bildnis, das auf die Porträtvorlage von Hickel zurückgeht, nach der Übernahme der Alleinregierung entstanden sein.

unbekannt

1780 - 1785 ca.

Öl/Lwd.

125 x 100

Maria Taferl, Pfarrhof,  
kaiserliches Logierzimmer

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 55)*



### **Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt Joseph II. stehend in der weißen Marschallsuniform. Seine Uniform ist förmlich mit Ordensschärpen und Ketten behängt, so daß die ursprünglich schlichte Uniform dennoch ein kostbares Gepränge erhält. Der Kaiser steht nach halb links gewandt, in weißer Feldmarschallsuniform mit roter Weste und weißer Halsbinde. Im rechten Hintergrund befindet sich ein kannelierter Pfeiler, vor dem ein rotsamterer Thronsessel mit Adlerbekrönung steht. Links hinten ist ein Vorhang drapiert, vor dem auf einem hermelingefütterten Mantel die Kaiserkrone, die ungarische sowie die böhmische Wenzelskrone liegen. Während Joseph II. mit der rechten Hand das Szepter auf den Insignientisch gestützt hält, deutet er mit der linken Hand unbestimmt nach rechts aus dem Bildraum hinaus.

### **Kommentar:**

Während die Datierung im Katalog der Ausstellung Joseph II. in Stift Melk 1980 auf 1785 lautet, müßte das Porträt meiner Meinung nach früher entstanden sein, da es (wie andere Porträts um 1781-85) die ungarische Krone enthält und der jugendliche glatte Zug im Gesicht des Kaiser noch nicht zu den "Altersporträts" Josephs II. paßt. Neben diesem Porträt befindet sich in dem "Kaiserzimmer" im Pfarrhof ebenfalls ein Pendantpaar von Joseph II. und Maria Theresia, wenn auch diese von schlechterer Qualität sind.

Die Porträtversion richtet sich nach der Vorlage von Hickel, wobei sie demjenigen Porträt am nächsten kommt, das Joseph II. in Krönungsornat zeigt und das von Thomasberger auf die Zeit um 1780 datiert wurde (Kat. Nr. 79) Diese Vorlage ändert der Maler jedoch um, indem er die Schattenpartien flächiger abgrenzte und das gesamte Inkarnat mit einer pudrigen Glätte überzog.

**Literatur:** AK Joseph II. 1980, Nr. 890, S. 511 ohne Abb.

Andreas Wagner

1783

Öl/Lwd.

92 x 70

Enns, Museum Lauriacum

Inv. Nr.: keine Angaben

Ratssaal Enns

Foto des Museums



*(Erwähnung im Textteil: S. 57, 115)*

**Beschreibung:**

Das Porträt in Halbfigur zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments mit goldfarbener Weste und den bekannten Ordenschärpen. Der Kaiser ist beinahe frontal vor einer Landschaft stehend dargestellt. Die rechte Hand ruht in der Weste, während der linke Arm in die Hüfte gestützt ist. Rechts bildet ein begrünter Baum den Bildabschluß.

**Kommentar:**

Der Magistrat der Stadt Enns gab 1783 für den Ratssaal der Stadt ein Porträt des Kaisers bei Andreas Wagner in Auftrag und quittierte es im selben Jahr (Ratsprotokoll der Stadt Enns vom 6.2.1783 (fol. 307): "Andre Wagner, academic Mahler in Wien for das Rathszimmer accordiertes Portrait S. Majestät, des Kaysers 21 fl. 30 x.") Trotz des offiziellen Ambientes der Aufhängung wurde von Wagner ein Porträt geliefert, das den Kaiser ohne Insignien in der Uniform des Chevaux-Légers- Regiments zeigt. Der Kaiser ist nicht mehr in einem Innenraum dargestellt, dessen Inventar Würde und Pracht transportiert, sondern in einer Landschaft, die nur durch einen Busch links hinten und einen Baum rechts akzentuiert wird.

Die Einbettung der Person in eine Landschaft war besonders aus der englischen Porträtmalerei der Zeit bekannt. Da die Welle des englischen Porträtstils gerade nach Europa „hinüberschwappte“, ist zu überlegen, ob hier das Kaiserbild in einer modernen Form gestaltet werden sollte, die nicht das Beiwerk des offiziellen „portrait d’apparat“ enthielt, sondern den Dargestellten allein durch seine Gestalt und Gesichtszüge charakterisierte. Die Landschaft mag als Hinweis auf Ideen des Aufklärers und Pädagogen Rousseau zu deuten sein, der die Rückbesinnung auf die Kraft der Natur propagierte. In dieser Darstellung erscheint Joseph II. allein durch seine Gesichtszüge, die vom Rezipienten wiedererkannt werden, als Kaiser.

Die Gesichtszüge sind nach keiner bekannten Porträtversion gestaltet. Sie enthalten Anklänge an die Porträtversion von Meytens, die jedoch variiert wurde. So wurden die Augenbrauen zu einem sich deutlich abhebenden Bogen gebildet. Ebenfalls unterschieden ist die Schattenmodellierung der Wangen, die bei Wagner das Jochbein stark unterstreicht. Durch diese Veränderungen erscheint das Gesicht flächiger und breiter.

**Literatur:** AK Josephs II. 1980, Seite 676, o. Abb.; Schmidl, in: Mitteilungen des Museum Lauriacum Nr. 32, 1994.

unbekannt, südl. NL (nach Hickel)

1781 od. 1784

Öl/Lwd.

87 x 62

Wien, Heeresgeschichtl. Museum

Inv. Nr.: EB 1994-147

Kunsthandel

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 55)*



### **Beschreibung:**

Der Kaiser ist in der Uniform des Feldmarschalls unter einem Vorhangbaldachin wiedergegeben, der von zwei Säulen und einem Adler getragen wird. Mit der rechten Hand hält er einen Feldherrnstab, mit dem er nach rechts hinten auf den Scheldestrom mit Segelboot weist. Links neben ihm liegen sämtliche Kronen seines Herrscherbereiches auf einem Tisch, während davor auf dem Boden Sinnbilder der Künste und Wissenschaften abgebildet sind. Rechts neben ihm liegt auf dem Boden Kriegsgerät (Helm, Kanonenrohr, Fahne und Trommel). Die Säulen links hinten sind mit einem Spruchband umkleidet, das die Devise Karls V. "Plus Ultra" trägt.

### **Kommentar:**

Das Gemälde, das 1980 in der Ausstellung Joseph II. zu sehen war und damals in belgischem Besitz war, befindet sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien. Die Datierung des Gemäldes ist unklar, da Joseph II. zweimal, 1781 und 1784, wegen der Scheldeöffnung in den Niederlanden war. 1781 kündigte er sein Vorhaben an, die Scheldeöffnung zu erwirken, um den kaiserlichen Niederlanden den, für den Welthandel notwendigen Zugang zu den Weltmeeren zu ermöglichen. Bei seinem Besuch 1784 kam es zu einer militärischen Auseinandersetzung mit Holland, nachdem Joseph die Schelde für geöffnet erklärt hatte. Der Streit wurde durch einen von Frankreich vermittelten Friedensschluß im November 1785 beigelegt. Allerdings wurde vereinbart, daß die Schelde weiterhin für den Welthandel geschlossen bleiben sollte. Als Ausgleich erhielt Joseph II. eine Geldentschädigung und das Recht, die Zölle zu regeln (Gutkas 1989, S. 404). Mit dieser Regelung war der Handel zwar erfolgreich für die Wirtschaft in den Niederlanden ausgegangen, für Joseph II. aber war der erhoffte Tausch der Niederlande gegen Bayern gescheitert.

Neben diesem Gemälde existiert ein Stich, der sich ebenfalls auf den Scheldestreit bezieht, jedoch keine direkte Reproduktion des Ölbildes ist (Porträtarchiv Diepenbroick, vgl.: AK Jos. 1980, Nr. 483, S. 420) (vgl. Abb. auf der folgenden Seite). Im Gegensatz zum Gemälde ist die Haltung Josephs II. so verändert, daß er nicht mit dem Feldherrnstab in Richtung der Schelde weist, sondern eine Geste in Richtung der links vorne sitzenden Putte

mit einem Füllhorn vollführt. Die linke Hand hält zwar den Feldherrnstab, stützt ihn aber lediglich auf das Kissen auf dem nun rechts im Bild die Kronen liegen. Das Kriegsgerät ist eliminiert, ebenfalls die Devise Karls V. auf der Doppelsäule links. Möglicherweise aber lassen gerade die Unterschiede der beiden Bildversionen eine Datierung zu: Das Gemälde enthält durch den dynamisch weisenden Gestus, die auf Erweiterungsanspruch anspielende Devise Karls V. sowie das Kriegsgerät eine deutlich aggressivere Aussage als der Stich. Ebenfalls ist im Gemälde die imperiale Macht, die hinter Joseph II. steht, weit präsenter. Diese Stimmung des Porträts weist auf die beginnende Phase des Scheldekonfliktes hin, in der noch nicht abzulesen war, daß sich der Kaiser mit einem halbherzigen Friedensschluß zufrieden geben mußte.

Der Stich hingegen wirkt abgemildert und verzichtet auf militärische Hinweise, so als ob die Erinnerung an das Gefecht vermieden werden sollte. Auch die Eliminierung der Devise Karls V. deutet daraufhin, daß eine aggressive Expansionspolitik nicht mehr angemessen war. (Der alarmierte deutsche Fürstenbund reagierte zurückhaltend auf weitere Ausdehnungsversuche.) Der Kaiser erscheint auf dem Stich dennoch als kluger Kaiser, der den Wohlstand (Füllhorn) und Handel seiner Region im Blick bewahrte.

Diese Vergleiche legen nahe, daß das Gemälde früher entstanden sein könnte als der Stich. Da im Gemälde die deutlichen Hinweise auf die bildenden Künste enthalten sind, könnte das Gemälde sogar schon nach dem unmittelbaren Eindruck der ersten Reise Josephs II. in die Niederlande (1781) entstanden sein, bei der er eingehend die Akademie besuchte und sogar versuchte, den Maler Andries Cornelis Lens, der seit 1763 Professor der Akademie in Antwerpen war, nach Wien zu holen (Gutkas 1989, S. 346). Der Stich dagegen scheint nach dem militärischen Zusammentreffen der beiden Parteien, vielleicht sogar nach dem Friedensschluß entstanden zu sein.

#### **Literatur:**

AK Joseph II. 1980 Nr. 482, S. 419/20,  
ohne Abbildung



unbekannt

1781/84

Öl/Lwd.

35 x 30

St. Pölten, Niederösterr.  
Landesmuseum

Inv. Nr.: A 41/79

Kunsthandel

Foto der Autorin



*(Erwähnung im Textteil: S. 53, 169)*

**Beschreibung:**

Das etwas über Hüftbildnis große Porträt stellt Joseph II. vor einer freien Landschaft dar. Er ist nach links gewandt und in der Uniform des deutschen Generals wiedergegeben. Rechts hinten ereignet sich ein Reitergefecht, das die Darstellung einer militärischen Aktion zuordnet. Neben einem ausgerollten Plan, der von dem Dreispitz gehalten wird und der links vorne neben dem Kaiser auf einem Felsen liegt, ist die nähere Umgebung Josephs II. durch einen Baum links und ein Seidenbaldachin gestaltet, der von diesem Baum aus den Kaiser als Hoheitssymbol hinterfängt.

**Kommentar:**

Das Porträt gelangte über den Kunsthandel in den Besitz des Museums. Die Datierung des Porträts erfolgte aufgrund der Überlegung, daß das Bildnis „auf die häufigen Manöver in Hloupetin hinweisen (solle), die der Kaiser oft besuchte“ (AK Joseph II. 1980, S. 451). Die Geste der in die West gesteckten Hand weist bereits auf den zeittypischen „Napoleongestus“ hin.

***b) Die Porträts von Heinrich F. Fügen (Kat. Nrn. 158 – 165)***

Heinrich F. Füger

1784

Miniatur, Aquarell auf Elfenbein

17 x 12

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 132.646

unbekannt

AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 1361,  
Abb. S. 627

*(Erwähnung im Textteil: S. 55, 69)*



### **Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt Joseph II. in Uniform des Chevaux-Légers-Regiments Nr. 1, mit Feldherrnstab, nach halb links blickend. Während der Raum hinter ihm rechts durch einen kannelierten Pilaster begrenzt wird, öffnet sich hinter ihm links ein Ausblick ins Freie und auf einen halbrunden Säulengang.

### **Kommentar:**

Die Miniatur ist auf der Rückseite beschriftet: „Joseph II. empereur romain, roi d’Hongrie et de Bohème, archiduc d’Autriche etc. etc. peint sur ivoire par Frédéric Henri Figer en 1784 vicedirecteur de l’academie des Beaux-Arts à Vienne.“

Diese Miniatur ist das erste datierte Exemplar der Porträtversion, die Füger schuf. Nach dieser Art wurde eine Vielzahl weiterer Miniaturen und Gemälde geschaffen, unter anderem ein Gemälde aus dem Benediktiner Stift Melk, das bei der Ausstellung in Melk 1980 gezeigt wurde (AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 1597, ohne Abb.; 112 x 87), außerdem eine Miniatur, die in Graz aufbewahrt wird (Inv. Nr. 1124, 16,5 x 12 cm).

Im Gegensatz zu den Exemplaren in Wien und in Graz fehlt auf einer Miniatur, die im Kunsthandel angeboten wurde jeglicher Hintergrund (Christies, London, Fine Portrait Miniatures, 23. Mai 1989, S. 33, Nr. 104 mit Abb.; eine Vorlage zu dieser Miniatur soll sich in der Sammlung von Moritz Mayr befunden haben; vgl. Katalog Christies 1989, Bd. 1, S. 275).

Während bei den Exemplaren in Wien und Graz die Figur des Kaisers durch die ihn hinterfangende Säule Statik und Festigkeit erhalten hatte, wird beim Londoner Exemplar der Blick des Betrachters noch stärker auf die Züge des Kaiser konzentriert. Aufgrund der zusätzlichen Altersmerkmale im Gesicht des Kaisers bei diesem Londoner Exemplar, wird es später als die anderen beiden entstanden sein.

**Literatur:** AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 1361, S. 626/7.

Johann Peter Pichler

1785 ca.

Schabkunstblatt

37 x 26,5 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 95.757 (520/7)

unbekannt

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Das Blatt zeigt in rechteckigem Bildausschnitt das eingefasste Bildnismedaillon, das die Version der obengenannten Miniatur wiedergibt. Es zeigt Joseph II. nach halb links gewandt in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Im Hintergrund ist ein Kolonnadenhalbrund zu erkennen. Rechts wird die Gestalt Josephs II. von einem kannelierten Pfeiler und einem Vorhang hinterfangen.

**Kommentar:**

Unter der Signatur („H. Füger pinx.“ und „J. Pichler sculp.“) und dem Titel befindet sich zentral die Verlegeradresse von Artaria („Vienne apud Artaria Societ.“). Johann Peter Pichler soll zwischen 1783 und 1794 in Wien tätig gewesen sein. Ein weiteres Exemplar befindet sich im Porträtarchiv Diepenbroick, Münster (dieses wurde in der Ausstellung AK Joseph II. 1980, gezeigt).

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 863, S. 506

Johann Blaschke

1780-1790

Kupferstich

14,2 x 8 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.038 (520/7)

MvP

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 211)*



**Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt Joseph II. in der oben beschriebenen Porträthaltung von Füger. Das Porträtmedaillon wird von Palm- und Lorbeerzweigen eingerahmt und von einer Sphinx und einem Löwen gehalten. Über Joseph II. schwebt ein Stern in einer Lichtaura. Unter dem Bildnis befindet sich die Inschrift „IOSEPH II.“

**Kommentar:**

Diese Reproduktion gibt im Gegensatz zu verschiedenen anderen die Porträtversion von Füger verhältnismäßig unverfälscht wieder.

J. Blaschke (nach Füger)

1780er

Kupferstich

12,3 x 8,1 (P), 13,6 x 9,1 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 16.033 (520/7)

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 150)*



**Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt Joseph II. in einem ovalen Steinmedaillon nach halb links. Es gibt den oben beschriebenen Porträttypus von Füger wieder, wenngleich es auf die Gestalt des Kaisers reduziert wurde, so daß keine Architekturangaben zu sehen sind.

**Kommentar:**

Das Blatt ist signiert mit „I. Blaschke sc.“; Ein weiteres Exemplar, das sich ebenfalls im Wienmuseum befindet (Inv. Nr: 85594 520/7), stammt aus der Portheim Sammlung.

Jacob Adam (nach Füger)

1788

Kupferstich

17,2 x 10,6 (P), 14,5 x 8,7 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.601 (520/7)

MvP

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 150, 211)*



**Beschreibung:**

Brustbild nach halb links nach der Porträtaufnahme von Füger in Chevaux-Légers-Uniform mit Orden. Das Brustbild ist in einem ovalen Steinmedaillon gefaßt, unter dem ein Lorbeerzwei liegt und eine Steintafel angebracht ist, auf dem eine Feldschlachtszene dargestellt wird.

**Kommentar:**

Die Signatur lautet: „Jacob Adam fc. Viennae 1788“. Als Verlegeradresse ist angegeben: "Viennae apud Artaria Societ." Von diesem Stich existiert auch eine kolorierte Version im Zustand vor der Schrift (Wienmuseum, 85.582 (520/3)).

nach Füger

1780-1790

Kupferstich

ca. 12,4 x 7,4 (D), 16,1 x 10,4 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.599 520/7

MvP

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 150, 211)*



**Beschreibung:**

Der Kupferstich gibt das Brustbild, das von den vorangehenden Stichen nach der Füger-Vorlage bekannt ist, wieder. Das Porträtmedaillon ist innerhalb einer Mauer positioniert und von einem Laubbaumstämmchen (links) und von einer Efeuranke (rechts) umgeben ist. Darunter befindet sich auf einer unbehauenen Steinplatte der Titel: IOSEPH II.

**Kommentar:**

Der Druck wurde auf sehr dünnem Papier ausgeführt. Der Versuch einer naturalistischen Darstellung in einer weitgehend ungeformten Landschaftsumgebung ist durch das Rahmenwerk zu erkennen. Die Porträtarstellung selbst lehnt sich an dem Fügerbildnis an, fügt aber deutliche Altersspuren ein. Zudem verunklärt sie die Physiognomie Josephs II.

Heinrich Friedrich Füger

1790 (oder früher)

Ölskizze

43 x 31

Darmstadt, Hessisches  
Landesmuseum A 17 (dort vermißt)

Inv. Nr.: Auktionskatalog  
Dorotheum

Dorotheum, Auktionskatalog, 1989.  
Auktion, 21.3.2002, Nr. 221



### **Beschreibung:**

Die farbige Ölskizze zeigt den Kaiser in Rüstung in einem roten Umhang vor einem behauenen Podest im Felde stehen, auf dem eine Karte liegt. Im Hintergrund sieht man Soldaten in Rüstung, Fahnen und Pferde vor einem dunkeln Gewitterhimmel.

### **Kommentar:**

Cyriak Bodenstein (1888, S. 66) erwähnt, daß Füger 1790 nochmals ein Porträt Josephs II., und zwar in Rüstung gemalt haben soll. Wie er damals keine Angaben zum Aufenthaltsort geben konnte, ist auch weiterhin der Aufenthaltsort dieses Gemäldes unbekannt (vgl. auch Egger in: AK Joseph II. 1980, S. 278).

Es existiert jedoch zu diesem Porträt die hier gezeigte Ölskizze, die sich vormals im Landesmuseum in Darmstadt befunden hat. Diese Ölskizze des Porträts von Füger wurde im Jahr 1972 gestohlen und gilt seitdem als vermißt.

Im Versteigerungskatalog des Auktionshauses Dorotheum Wien wurde am 21.3.2002 eine Skizze der identischen Darstellung angeboten (1989. Auktion vom 21.3.2002, Nr. 221, mit Abb.). Da auch die Maße exakt übereinstimmen, handelte es sich vermutlich hier um die vermißte Skizze.

### **Literatur:**

MK Darmstadt 1997, S. 279 mit einer s/w Abb.

nach Füger

1790

Schabkunstblatt

23 x 18 (P), 26,1 x 20,5 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 14.153 (520/7)

unbekannt

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Diese Graphik ist eine reduzierte Reproduktion des oben erwähnten Porträts von Füger in Rüstung. Es zeigt Joseph II. als Halbfigur nach halb links blickend. Über der Rüstung trägt er einem hermelingefütterten roten Mantel, auf den die Ordenssterne des Maria-Theresien-Ordens sowie des Stephans-Ordens aufgenäht sind.

**Kommentar:**

Das Schabblatt gibt eine Version eines Gemäldes wieder, welches heute nicht mehr aufzufinden ist, zu dem jedoch eine Ölskizze im Kunsthandel existiert (Dorotheum, Alte Meister, 21.3.2002). Diese Art von späten und dennoch aufwendigen Porträts spiegeln das Dilemma der Porträtisten wieder, die versuchten, den kargen Kaiser dennoch in einem konservativen und traditionell aufwendigen Porträttypus darzustellen, der jedoch nicht mehr zeitgemäß war.

***c) Die Porträts von 1785 bis 1790 (Kat. Nrn. 166 – 180)***

Joseph Hickel

1785 ca.

Öl/Lwd.

152 x 115

KHM, in Bundestheaterverwaltung

Inv. Nr.: 8790

(Alte Inv. Nr.: Verz. fr. B. 15083)

ehemals in Schloß Laxenburg

Foto des KHM

*(Erwähnung im Textteil: S. 44, 93, 165)*



**Beschreibung:**

Das letzte datierte Bildnis des Kaisers von Hickel zeigt ihn im Dreiviertelformat in Uniform am Schreibtisch stehend. Mit seiner linken Hand hat er ein Schriftstück vom Tisch aufgehoben, von dessen Lektüre er aufzuschauen scheint. Auf dem Tisch liegen neben weiteren Papieren Schreibutensilien und eine ausgerollte Landkarte sowie ein Globus.

**Kommentar:**

Durch die Schreibstubenumgebung, in der der Kaiser dargestellt wird, wird hier Joseph II. als „arbeitender Kaiser“ gezeigt. Die Position im Bildnis, an der in früheren Porträts die Kroninsignien gelegen hatten, wurde nun durch neue Attribute ersetzt, die auf die geistigen Fähigkeiten Josephs II. hinweisen und zudem ihn als „Diener des Staates“ charakterisieren.

Wie schon bei den früheren Porträts Josephs II. verwendete Hickel hier die nach halb links gedrehte Körperansicht und die bereits von den Brustbildnissen Kat. Nr. 81 und Kat. Nr. 82 bekannte Gesichtsdarstellung. Im Gegensatz zu jenen früheren Bildnissen sind jetzt jedoch einige Falten in das Gesicht eingetragen worden, wie auch die seitliche Haarrolle ohne Unterbrechungen einzelner Locken einheitlich gerollt ist und nahezu waagrecht verläuft. Diese neue Frisur, die wohl auf die Notwendigkeit zurückzuführen ist, daß Joseph II. eine Perücke tragen mußte, stellt das Charakteristikum der späten Porträts von Hickel und seinen Nachfolgern dar.

**Literatur:**

AK Costumes a la Cour de Vienne 1815-1918, Paris 1955/96, Kat. Nr. 3, S. 134; AK Joseph II. 1980, Nr. 1078, S. 557 ohne Abb.; AK Palais Harrach 2000, Nr. 2; AK Tokio 1992, Kat. 109.

unbekannt (nach Hickel)

1780-1790

Öl/Lwd.

keine Angaben

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum

Ferdinandeum

Inv. Nr.: Gem 1577

unbekannt

Foto des Museums



**Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments nach halb rechts gewandt.

**Kommentar:**

Trotz des schlechten Erhaltungszustands läßt sich die gute Qualität des Porträts erkennen, das auf die Vorlage von Joseph Hickel (vgl. die zuvor beschriebene Katalognummer) zurückgeht. Wenn es auch diese gespiegelt wiedergibt, stimmt doch die auffallend waagerechte Haarrolle, die weit vom Kopf absteht, mit jener Vorlage überein.

Josch

1785

Öl/Lwd.

55 x 45

KHM, derzeit im Justizpalast

Inv. Nr.: 8724

unbekannt

Foto der Bundesmobilienvverwaltung  
– Mobiliendepot Wien

*(Erwähnung im Textteil: S. 93)*



**Beschreibung:**

Brustbild stellt Joseph II. in der weißen Galauniform des Feldmarschalls nach halb links gewandt dar.

**Kommentar:**

Dieses 1785 entstandene Porträt ist eine reduzierte Fassung des Halbfigurenporträts, das sich in Paris befindet (Versailles MV 3982). Durch die waagerechte Haarrolle ist es mit den anderen Porträts verbunden, die um die Mitte der 1780er Jahre entstanden sind.

unbekannt

1780-1785

Öl/Lwd.

64 x 52

Museum von St. Anton,  
(Sv. Antone), Slow. Rep.

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Museums



### **Beschreibung:**

Das Brustbild zeigt Joseph II. nach halb links gewandt, während Kopf und Blick auf den Betrachter gerichtet sind. Er ist in der weißen Uniform der deutschen Infanterie mit rotem Kragen dargestellt. Am unteren Bildabschluß ist ein Teil des – unter den Ellenbogen geklemmten – Dreispitzes zu erkennen. Der Hintergrund ist monochrom gestaltet und nur nach Helligkeit farblich abgestuft.

### **Kommentar:**

Das Bildnis ist ein ernstes reifes Porträt mit vollen Wangen, die jedoch noch straff sind, und das eine leichte Ähnlichkeit in der Kopfform mit Leopold II. aufweist. Es ist eine Kopie nach dem zuvor besprochenen Porträt, das aus dem ehemaligen kaiserlichen Besitz stammt und sich im KHM befindet. Beide Brustbilder scheinen auf eine gemeinsame Vorlage (eventuell das Porträt in Paris) zurückzugehen. Mit dem Porträt in Paris (Versailles MV 3982) verbindet beide die Gesichtsbildung des Kaisers jedoch auch Details in der Wiedergabe der Uniform. So kopiert z.B. das Porträt im KHM die Uniform exakt, läßt jedoch das Porträt oberhalb des Dreispitzes enden. Das Brustbild in St. Anton dagegen veränderte die Uniform, indem es anstelle der Goldschnüren einen roten Kragen wiedergibt, erfaßt jedoch den oberen Rand des Dreispitzes.

Joseph Hickel (Nachfolger)

1780-1790

Öl/Lwd.

48 x 38,5

Dorotheum Wien, 1571. Auktion,  
(1989), Nr. 577, Taf. 39; u.2. Wiener  
Kunstauktion (1994), Nr. 25  
Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs



### **Beschreibung:**

Das halbfigurige Porträt ist eine Darstellung Josephs II. am Schreibtisch. Er steht in der weißen Uniform des deutschen Generals nach halb links gewandt und hält ein Schriftstück in der rechten Hand, während die linke Hand in der Hüfte gestützt ist. Der Blick geht zum Betrachter, als ob der Kaiser gerade von der Lektüre aufschauen würde. Der Hintergrund ist monochrom gehalten (vgl. auch Kat. Nr. 110).

### **Kommentar:**

Das Bildnis ist ein Vertreter des „Schreibtischporträts“, in dem der Kaiser bei der Arbeit dargestellt ist, bzw. dabei gezeigt wird, ein schriftliches Ansuchen zu überdenken.

Die künstlerisch schwache Arbeit, die auch die Gesichtszüge Josephs II. verzerrt und durch die Falten am Kinn Altersmerkmale enthält, ist dennoch ein sprechendes Beispiel dafür, wie der Kaiser von außen und von seinen Untertanen gesehen wurde.

unbekannter Maler

1785 ca.

Öl/Lwd.

46,5 x 33,5

Dorotheum 1783, 6.3.1996, Nr. 352

Inv. Nr.: keine

aus einer fürstlichen Sammlung

Foto des Auktionskatalogs



**Beschreibung:**

Das halbfigurige Bildnis stellt Josephs II. nach halb links gewandt dar. Er ist mit der Uniform seines Infanterieregiments mit Dreispitz auf dem Kopf dargestellt. Er steht neben einem Schreibtisch mit Unterlagen. Links hinten befindet sich eine Vorhangdraperie, rechts hinten ein Landschaftsausblick (vgl. auch Kat. Nr. 110).

**Kommentar:**

Laut Katalog stammt das Porträt, das 1996 im Kunsthandel angeboten wurde, aus einer „hochfürstlichen Sammlung“. Für diesen Herkunftskontext ist es eine ungewöhnliche, da erstaunlich saloppe Darstellung. Ungewöhnlich ist, daß Joseph II. mit dem Dreispitz auf dem Kopf dargestellt wurde, was bei eine Darstellung im Innenraum selten ist. Von diesem Porträt existiert eine reduzierte Version in Privatbesitz, die ebenfalls den Kaiser mit Dreispitz auf dem Kopf zeigt (Privatbesitz, Eggenberg, abgebildet in: AK Joseph II. Kat. Nr. 1627, S. 677).

Es ist denkbar, daß eine vergleichbares Brustbildformat die Vorlage für das halbfigurige Porträt war und der Künstler, unbeschlagen in der höfischen Etiquette, die Kopfbedeckung beibehielt, obwohl er das Porträt des Kaisers in einem Innenraum darstellte.

Johann Baptist Lampi (d. Ä.)

1786

Öl/Lwd.

282 x 185

Wien, Gemäldegalerie der Akademie Bild.  
Künste, Leihgabe an das Finanzministerium

Inv. Nr.: 108

für den Saal der Akademie der Bildenden  
Künste in Wien geschaffen

AK Lampi 2001, Nr. 96

*(Erwähnung im Textteil: S. 111)*



### **Beschreibung:**

Das Porträt zeigt Joseph II. im Gewand des Ordens vom Goldenen Vlies. Ihm zur Rechten werden die Insignien auf einem Tisch präsentiert, der von einer zusammengekauerten Herkulesfigur getragen wird. Links im Hintergrund ist eine große antike Vase zu sehen, auf der in Halbreief eine Personengruppe dargestellt ist, die sich aus dem Halbdunkel des Bildhintergrundes herauslöst.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt ist das zweite von drei Porträts, die Lampi innerhalb des Jahres 1786 von Joseph II. malte. Nachdem sich Lampi durch ein Porträt des Kaisers für den russischen Hof für diesen Auftrag empfohlen hatte, wurde ein weiteres Porträt für die Universität von Lemberg bei ihm in Auftrag gegeben.

Innerhalb der Akademie fand das Kaiserbildnis im Akademischen Saal als Pendant zu einem Porträt des Fürsten Kaunitz, seinen Platz. Lampi war es durch Fürsprache von Baron Sperges ermöglicht worden, daß er das Porträt als Auftrag für die Akademie verrechnen und es gleichzeitig als Aufnahmestück anbieten durfte (vgl. hierzu Textteil Kapitel V.C.1). Lampi erhielt von seinen Zeitgenossen viel Beachtung. So bezeichnete ihn Karl G. Kuettner in seinen Reisebeschreibungen wie folgt: „Lampi ist ein sehr guter Künstler für das Portrait und, wenn Sie wollen, auch historischer Mahler. (...) So sah ich z. E. einen Suboff in Lebensgröße, mit einem Pferde und andern Gegenständen, und ein anderes großes Stück, das er mit dem Portrait des Königs von Schweden für den Herzog von Südermannland mahlt.“ (Kuettner 1801, 3. Bd., S. 226, Brief vom 10.12.1798).

Das Porträt für St. Petersburg gilt als verschollen. Das Porträt, das Lampi für die Universität von Lemberg malte, soll sich in der Lvivska Kartynna Galerija (Ukraine, Lviv) befinden, jedoch konnte dies nicht nachgewiesen werden.

### **Literatur:**

Giornale delle Belle Arti e dell' Antiquaria Incisione, Musica e Poesia, Nr. 33, 19.8.1786, S. 257-258; R. Pancheri 1996-98, Quellen S. 195-196; AK Lampi 2001, S. 94, Abb. 96.

Lampi (pinx.) / F. v. Balassa (fec.)

19. Jh.

Lithographie

27,2 x 22 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.826 (521/3)

MvP

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Die Lithographie gibt Joseph II. im Brustbildformat wieder. Er ist nach links gewandt und trägt eine dunkle Uniformjacke, die wohl die Uniform des Chevaux-Légers-Regiments darstellen soll. Darauf befinden sich die Ordenssterne des Maria-Theresien und Stephans-Ordens.

**Kommentar:**

Die Signatur der Lithographie lautet „Lampi pinxit ---- F. v. Balassa fec.“. Der Legende ist zu entnehmen, daß das Blatt in Zusammenhang mit dem Einsatz des Kaisers für die Taubstummen steht, da er als "Vater der Taubstummen" angesprochen wird.

Die Lithographie, die ein Brustbild Josephs II. nach Lampi zeigt, entstand (aufgrund der Schrifttype) wohl erst im 19. Jahrhundert. Die Porträtversion, die für das Gesicht gewählt wurde, entspricht nur in etwa jener, die von dem ganzfigurigen Porträt der Akademie bekannt ist (Kat. Nr. 172). Unterschiedlich ist zudem, daß Joseph II. in einer anderen Kleidung und Haltung wiedergegeben wurde. Da jenes Porträt, das Lampi für den Hof in St. Petersburg gemalt hat, Joseph II. in Uniform dargestellt haben soll, ist es denkbar, daß diese Druckgraphik jenes Porträt reproduziert.

unbekannt

1786 ca.

Öl/Lwd.

120 x 93

Cesky Krumlov, Bezirksheimatmuseum

Inv. Nr.: keine

unbekannt

AK Joseph II. 1980, Nr. 1137b, S. 575

*(Erwähnung im Textteil: S. 207)*



**Beschreibung:**

Joseph II. ist hier nach halb links gewandt in der Uniform des 1. Chevaux-Légers-Regiments mit Dreispitz auf dem Kopf dargestellt. Die Kaiserkrone liegt auf einem Tisch neben ihm, auf dem ebenfalls ein Stück Papier liegt, auf das er mit seiner rechten Hand verweist. Dieses Papier trägt die Beschriftung: "Bestätigung der Normal Schule".

**Kommentar:**

Das Porträt stammt aus dem aufgelösten Museum in Kaplice (Kaplitz). Es handelt sich hier um ein Porträt, das offenbar einen Besuch Josephs I. in Kaplice (Kaplitz) dokumentiert, bei dem Joseph II. – während einer Reise im Jahr 1786 von Prag nach Linz – die Normal-Schule in Kaplitz bestätigte.

Dies war eine Musterschule, die von Ferdinand Kindermann in den 1770er Jahren gegründet und ausgebaut worden war. Kindermann wurde 1775 von Maria Theresia in die Schulkommission in Böhmen berufen, ab 1775 leitete er eine vergleichbare Schule in Prag. Seit 1779 errichtete er zudem „Industrieschulen“, in denen die Schüler auch handwerkliche Fähigkeiten erlernten.

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, S. 575, Kat. Nr. 1137b.

Bartolomeo Altomonte (Art des)

1780-1790

Öl/Lwd.

77 x 62,5 cm

Linz, Stadtmuseum

Inv. Nr.: 243

unbekannt

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 58)*



**Beschreibung:**

Die Halbfigur zeigt Joseph II. in weißer Galauniform mit Orden. Sein Oberkörper ist nach halb rechts gewandt, während sein Kopf jedoch nach halb links gerichtet ist und der Blick zum Betrachter geht. Seine rechte Hand ist in der Hüfte als Faust abgestützt und die linke Hand in Weste gesteckt.

**Kommentar:**

Es handelt sich hier um ein relativ steifes Altersporträt, das bereits Falten und hängende Gesichtspartien um den Mund herum aufweist.

Ein sehr ähnliches Porträt befindet sich im Kunsthandel (Dorotheum Wien, 1783. Auktion (6.3.1996), Nr. 187). Bei diesem Porträt ist jedoch die Armhaltung insofern variiert, daß der rechte Arm nach rechts vorne aus dem Bildraum hinausweist und die linke Hand in die Hüfte gestützt ist.

Beiden Porträts ist gemein, daß sie den Kaiser bar jeder Darstellung seiner Kaiserwürde zeigen. Auch der Hintergrund ist monochrom gehalten und verzichtet so auf Würdemotive. Das Porträt ist auf diese Weise eine sehr konzentrierte Darstellung, die den Blick des Betrachters auf das Gesicht und die Augen Josephs II. lenkt.

**Literatur:**

AK Joseph II. 1980, Nr. 842, S. 502

unbekannt

1780 ca.

Öl/Lwd.

60 x 42,5

Dorotheum, 441 KV, (1979), Nr. 97,  
Taf. 3

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs

*(Erwähnung im Textteil: S. 206)*



**Beschreibung:**

Das Hüftstück zeigt Joseph II. in der Uniform des Chevaux-Légers-Regiments. Er sitzt an einem Tisch, auf dem ein Schriftstück liegt. Die rechte Hand in die Hüfte gestützt, verweist er mit der linken auf einen Plan auf dem Tisch.

**Kommentar:**

Dieses Porträt stellt ein Beispiel für die Schreibtischporträts dar, in denen der Kaiser bei der Arbeit bzw. dabei gezeigt wird, ein schriftliches Ansuchen zu überdenken. Das Bildnis ist in der künstlerischen Ausführung (Körperbau!) sehr schwach, enthält aber in seinem aufrichtigen Bemühen um eine gütige Darstellung des Kaisers eine gewisse sympathische Ausstrahlung.

unbekannt

1780-1790

Öl/Lwd.

62 x 47

Dorotheum Wien 647. KA (1985)  
Nr. 489, Taf. 15

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs



**Beschreibung:**

Dieses Brustbild zeigt Josephs II. in der dunklen Uniform als Oberstinhaber des Chevaux-Légers-Regiments mit Orden. Sein Oberkörper und Kopf sind nach halb links, der Blick jedoch zum Betrachter gewandt.

**Kommentar:**

Das Porträt ist ein zwar verhaltenes aber verhältnismäßig gutes Bildnis aus der "Alterszeit" Josephs II. Auf der einen Seite sind hier bereits Altersmerkmale in die Gesichtsmodellierung eingeflossen, die auf der anderen Seite seine Züge jedoch nicht entstellen. Die Darstellung des Gesichts weist in ihrer Kantigkeit und ihren harschen Schattenumbrüchen auf die Vorlage des Lampi-Porträts von 1786 (Kat. Nr. 172).

F. Huot (nach Hickel)

1787

Kupferstich

20,1 x 13 (P), 14,5 x 8,9 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.998 (520/7)

MvP

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Brustbild zeigt Joseph II. frontal, wenn auch sein Kopf nach halb rechts gewandt ist. Er ist in dunkler Uniform mit nach außen getragenen (!) Ordensband dargestellt. Das Bildnis wird von einem ovalen Medaillonausschnitt und von einem rechteckigen Steinrahmen umgeben. Unten befindet sich eine schlichte Inschrifttafel: „JOSEPH II. / EMPEREUR / Roi des Romains, de Hongrie etc.“

**Kommentar:**

Die Signatur lautet: „Jos. Hickel pinxit --- F. Huot sculp. 1787“.

Da diese Porträtversion von Hickel, die Huot gewählt hat, nicht jener entspricht, die das Porträts Josephs II. von Hickel von 1785 zeigt, scheint sich Huot an einem älteren Vorbild orientiert zu haben. Als Vorlage kämen die Porträts der frühen 1770er Jahre in Betracht (Typ Wienmuseum und Potsdam).

Weitere Exemplare dieses Sticks befinden sich im Bildarchiv der ÖNB, Wien (Sign.: Pg 5 1/4 in Ptf 134, Nr. 75a), in der Staatlichen Kupferstichsammlung in München (Inv. Nr.: 246.826) und im Porträtarchiv Diepenbroick, Münster (Inv. Nr. : C-600261 PAD).

Die hohe Auflage und Verbreitung, die der Stich demnach offenbar erfahren hat, deutet an, daß auch in den späten Lebensjahren Porträtvorbilder aus seinen jungen Jahren akzeptiert wurden.

Martin Ferdinand Quadal

1788

Öl/Lwd.

212 x 325

Wien, Heeresgeschichtl. Museum

Inv. Nr.: 18.879

Provenienz unbekannt

Foto der Autorin (Detail)



*(Erwähnung im Textteil: S. 174)*

### **Beschreibung:**

Kaiser Joseph II. ist im Übungslager bei Minkendorf, zusammen mit Erzherzog Franz und den Generälen Laudon, Lacy und Hadik dargestellt. Die Gruppe der Heeresführer wird vermutlich während einer „Generalrevue“ am 27. Nov. Jahre 1786 (laut Museumsinventar) gezeigt. Alle Personen sind zu Pferde.

### **Kommentar:**

Die Signatur befindet sich in der Mitte rechts auf einem Stein: „M Quadal Pinx 1788“. Die Porträtaufnahme, die für die Darstellung Kaiser Josephs II. gewählt wurde, ist ungewöhnlich, da er sich nicht in der üblichen Kopfdrehung dem Betrachter präsentiert, sondern seitlich verdreht. Da eine solche Porträtversion nicht bekannt ist und gleichzeitig die treffende Charakterisierung der Begleiter Josephs II. auf Quadals Können in der Gesichtsdarstellung schließen läßt, scheint Quadal Joseph II. eventuell bei einer vergleichbaren Situation nach dem Leben gezeichnet zu haben, ohne sich an gängige Vorlagen zu halten.

Es existiert zu diesem Gemälde ebenfalls im Heeresgeschichtlichen Museum eine Zeichnung von Joseph Kriehuber (19. Jh.; sign. rechts unten „Kriehuber del.“, Bleistift auf Papier, 29 x 53 cm).

### **Literatur:**

MK Heeresgeschichtliches Museum 2000, S. 33 mit Abb.

unbekannt

1785-1790

Öl/Lwd.

45 x 32

Dorotheum Wien, 1590. Auktion  
(1990), Nr. 117 mit Abb.

Inv. Nr.: keine

unbekannt

Foto des Auktionskatalogs

*(Erwähnung im Textteil: S. 58, 206)*



**Beschreibung:**

Das Brustbild ist eine erneute Darstellung Josephs II. in Uniform nach halb rechts. In der Gesichtsbildung geht dieses Altersbild mit deutlichen Altersspuren auf die Vorlage von Weikert zurück, jedoch spielen auch Anklänge an das Porträt von Lampi hinein.

**Kommentar:**

Das Porträt ist ein künstlerisch schlichtes Altersbild, dem jede Bewegung in der Darstellung fehlt, wie es auch verhalten in der Ausführung ist. Die aufgeschwemmten Wangen und Mundfalten sowie das angedeutete Doppelkinn müssen Joseph II. kurz vor seinem Tod gekennzeichnet haben.

Trotz der künstlerischen Schwäche in der Modellierung strahlt das Bildnis dennoch eine innere Sammlung aus, die in dem ruhigen ernsten Schauen auf den Punkt gebracht wird. Es ist hier ein Kaiser dargestellt, der bar jeder Würdeformel allein durch seinen Blick Hoheit ausstrahlt und in seinem ernsten Blick viel Menschlichkeit und altersweise Nachsicht vermittelt.

**Literatur:**

Dorotheum Wien, 1590. Auktion (1990), Nr. 117 mit Abb.

#### **4. Skulptur (Kat. Nrn. 181 – 188)**

Franz Xaver Messerschmidt

1760 ca.

Bronzeguß

122 x 98

Wien, Österr. Galerie Belvedere

Inv. Nr.: 4220 (und Pendant: 4221)

für die "Waffenhalle" des kaiserl.  
Zeughaus in der Renngasse in Wien  
angefertigt; dort bis 1856

AK Messerschmidt 2002, Kat. Nr. 3,  
S. 145.



### **Beschreibung:**

Das ovale Bronzerelief zeigt Joseph II. als Erzherzog in Brustharnisch und Hermelinmantel im Profil nach rechts. Zu diesem Relief gehört ein Pendant seiner ersten Ehefrau, Isabella von Parma (vgl. 2. Abb. auf dieser Seite).

### **Kommentar:**

Die beiden Bronzereliefs Josephs II. und Isabellas von Parma, die 1763 starb, wurden von Messerschmidt zwischen 1760 und 1763, vermutlich sogar anlässlich der Hochzeit des Paares im Jahr 1760 angefertigt.

Die Büste Josephs II. ist am Arm signiert: „FR. MESSERSCHMIDT“

Der Auftrag entstand auf Betreiben des Feldmarschalls Joseph Wenzel Fürst von Liechtenstein, der diese Reliefs zum Zwecke der kaiserlichen Repräsentation für das Zeughaus anschaffen ließ (W. Häusler in: AK Messerschmidt 2002, S. 40 und 144).



### **Literatur:**

Pötzl-Malikova 1982; AK Messerschmidt 2002, S. 144, Abb. 3 und 4.

Franz Xaver Messerschmidt

1767

Zinn-Kupfer-Guß

78 (H)

Wien, KHM, Kunstkammer

Inv. Nr.: 5476

für das kaiserliche Naturalienkabinett bestellt,  
im 19. Jh. im Belvedere, seit 1891 im KHM

AK Mehr Licht 1999, S. 103

*(Erwähnung im Textteil: S. 36)*



**Beschreibung:**

Die Porträtbüste Josephs II. zeigt ihn in Brustharnisch mit Ordensschärpen unter dem drapierten Hermelinmantel, über den salopp das Kleinod des Goldenen-Vlieses hängt. Die Blickrichtung des Kaisers nach halb rechts wird dadurch unterstrichen, daß sich eine einzelne lange Locke über seine linke Schulter legt und der Blickrichtung zu folgen scheint. Der Blick Josephs II. ist ernst und hoheitsvoll, wie die Büste auch ihrer gesamten Anmutung ein traditionelles Repräsentationsstück darstellt, das einen makellosen und unnahbaren Herrscher wiedergibt.

**Kommentar:**

Durch das Kassenbuch des Geh. Kammerzahlamts vom April 1767 ist die Entstehung der Porträtbüste belegt. Demnach erhielt Messerschmidt „wegen eines von Compositions Metall verfertigte Brust Stucks mit den Bildnisz des Regierenden Römischen Kaysers Josephi 2di“ 1000 Gulden (HHStA, GKZA, Amtsbücher, 1766-1769, fol. 844; vgl. Fleischer 1932, S. 110, Rechngs.-Nr. 450).

Das fertige Werk wurde im kaiserlichen Naturalienkabinett aufgestellt, wie das Wiener Diarium vom 6. Mai 1767 erwähnt: „Der geschickte Bildhauer, Herr Franz Messerschmid, hat unlängst das Brustbild Sr. Maj. unsers glorwürdigst regierenden Kaisers Joseph des Zweyten von weißem Metall gegossen und künstlich ausgearbeitet, welches nun in dem k. k. Naturalienkabinet aufgestellt zu sehen ist. Dies wohlgetroffene Bildniß gereicht der hiesigen k. k. freyen Akademie der Mahler, Bildhauer und Baukunst zu sonderbarer Ehre, indem der genannte Künstler eben derselben seine meisten Kenntnisse in der Kunst zu verdanken hat, welche auch, während seines Aufenthaltes zu Rom, von dem berühmten Bildhauer Herrn Philipp de Valle, und dem Direktor der königl. französischen Akademie daselbst erkennt, und vorzüglich geschätzt worden“ (zitiert nach AK Messerschmidt 2002, S. 156).

**Literatur:**

Pötzl-Malikova 1982, Kat Nr. 20; AK Mehr Licht 1999, Kat. Nr. 61, S. 103 mit Abb.; AK Messerschmidt 2002, S. 156.

Louis-Simon Boizot

1777

Marmor

81 x 56 x 36 cm

Paris, Versailles,  
Antichambre des Petit Trianon

Inv. Nr.: M.V. 2150

im Auftrag von Marie Antoinette  
für das Petit Trianon geschaffen

AK Versailles 2001, S. 91



*(Erwähnung im Textteil: S. 134)*

### **Beschreibung:**

Die signierte Porträtbüste („Joseph II. empereur fait à Paris en 1777 d’après nature par Boizot“) zeigt Joseph II. in zeitgenössischer, wenn auch kaum im Detail zu erkennenden Gewanddraperie mit rundem Wellenkragen. Über den Mantelfalten liegen die beiden Ordensschärpen des Maria-Theresien- und Stephans-Ordens nebst dem Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies. Joseph II. ist aufrechter Haltung nach halb links gewandt dargestellt. Sein Gesichtsausdruck ernst und hoheitsvoll.

### **Kommentar:**

Diese Porträtbüste wurde von Marie-Antoinette im Jahr 1777 zusammen mit einer Büste von Ludwig XVI. (= MV 5789) für das Petit Trianon in Auftrag gegeben. Boizot konnte die Porträtstudien nach der Natur zeichnen, da sich Joseph II. im Sommer (18. April bis 30. Mai) in Paris aufhielt.

Im Herbst wurde die fertige Büste im Salon ausgestellt (Livret du Salon, 1777, Nr. 258 und Mercure de France, Oktober 1777, S. 188). Der offizielle Bericht der Reise des kaiserlichen Gesandten, Graf Mercy-Argenteau, gibt leider keine Auskunft über den exakten Tag der Bildnissitzung. Da aber Boizot mit der Manufaktur Sèvres in Verbindung stand und Joseph II. diese am 23. April besuchte, ist zu spekulieren, ob hier ein Treffen zwischen Kaiser und Künstler stattgefunden haben könnte (AK Versailles 2001, S. 92). Nach der erfolgreichen Ausstellung der Büste ließ Boizot in der Manufaktur von Sèvres eine verkleinerte Biscuitbüste nach der Originalbüste herstellen. Die von Boizot gefundene Ansicht erhielt auch im Medium des Kupferstichs Einzug, da sie von dessen Schwester in Kupfer gestochen wurde (angekündigt im Journal de Paris vom 28. Juni und der Gazette de France vom 30. Juni und 4. Juli 1777, vgl. die hier folgende Kat. Nr.).

### **Literatur:**

Livret du Salon, 1777, S. 46., Nr. 258, Mercure de France, Oktober 1777, S. 277-278, AK Versailles 2001, Kat. Nr. 13, S. 92 mit Abb. S. 91.

Marie Louise de Boizot (Gravé), nach  
Louis-Simon Boizot (Bildhauer)

1777

Kupferstich

22,2 x 15 (P), 18,5 x 12,8 (D), 22,6 x 15,6  
(B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.977 (520/7)

Sammlung Floettl

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 134)*



### **Beschreibung:**

Dieser Kupferstich gibt eine nach rechts gewandte Büste im Profil wieder. Joseph II. ist mit einer nicht näher definierten Jacke mit aufgenähtem Ordensstern und einem aus dem Halsausschnitt hervorkräuselnden Spitzenjabot dargestellt. Sein Haarzopf wird von einer großen Schleife gehalten.

### **Kommentar:**

Die Signatur lautet „Dessiné par L. S. Boizot“ sowie „Gravé par Marie L. de Boizot en 1777.“; zentral ist zu lesen: „Se vend à Paris chez J.J. Flipart du Roy, rue d'Enfer, près la place St. Michel, chez le Limonadier“.

Obwohl die Signatur sich auf eine Zeichnung von Louis-Simon Boizot beruft, ist hier nicht die Darstellung wiedergegeben, die Boizot für die Büste wählte. Es unterscheidet sich vor allem die Kleidung Josephs II. wie auch seine gesamte Kopfhaltung. Daher scheint es, daß Marie Boizot hier eine der Vorzeichnungen ihres Bruders in Kupfer stach, die er von den verschiedenen Ansichtsseiten des Darzustellenden angefertigt haben muß.

Oben über der Darstellung befindet sich ein Titel, der den Porträtstich einer Reihe zuordnet: „Hommes illustres vivans“. Die gleiche Darstellung gibt es auch in einem größeren Rahmen mit Rosenornamenten, der mit einer zweiten Platten gedruckt wurde. Dort befindet sich keine Überschrift und nur die Signatur: „Dessiné par L.S. Boizot --- Gravé par Marie Lse. A. de Boizot en 1777“ (Inv. Nr.: 90818).

Mollard (des.) / Hubert (gravé)

1777nach

Kupferstich

33,6 x 25 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.717 (520/7)

MvP

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Der Kupferstich stellt einen Brustbildausschnitt der Büste von Boizot in einem Medaillonrahmen dar. Es ist die frontale Ansicht der Büste gewählt, bei der Joseph II. nach halb links gewandt erscheint. Durch den hohen Standpunkt, von der der Kupferstecher die Büste kopiert hat, wirkt das Bildnis Josephs II. weniger distanziert als es bei der Porträtbüste angelegt worden war.

**Kommentar:**

Die Platte ist unten beschnitten, enthält jedoch die Signatur: "Dessiné par Mollard d'après le Buste de Mr. Boizot --- Gravé par Hubert". (Ein weiteres Exemplar befindet sich in der Staatlichen Kupferstichsammlung in München (Inv. Nr. 246.823)).

Die Nachstichproduktion nach der Büste von Boizot verdeutlicht den Bedarf einer visuellen Darstellung des Kaisers, die dem aktuellen Aussehen sowie dem landesüblichen Habitus entsprach. Aufgrund der Freundlichkeit und Volknähe, die der Kaiser während seiner Frankreichreise ausstrahlte, scheint der Wunsch nach seinem Bildnis rapide angestiegen zu sein (vgl. Kapitel VI.C.2).

Johannes Hagenauer

1787

Gips

71 cm hoch

Salzburg, Erzabtei St. Peter

Inv. Nr.: keine

für den Erzabt von St. Peter  
entstanden

Foto des Dommuseums, Salzburg



### **Beschreibung:**

Die Gipsbüste stellt Joseph II. in antiker Montur dar: Er ist bekleidet mit einem Schuppenpanzer, über den ein Mantel gelegt wurde, der auf der rechten Schulter mit einer Schnalle zusammengehalten wird. Unter dem Mantel erkennt man – als anachronistisches Detail – das Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies. Nach antiker Manier ist der Kopf Josephs II. mit einem Lorbeerkranz bekrönt, der allerdings so weit hinten auf der Schädelskalotte zu liegen kommt, daß er in der Frontansicht kaum zu erkennen ist.

### **Kommentar:**

Der Erzabt von St. Peter in Salzburg, Dominikus von Hagenauer, bestellte diese Gipsbüste zusammen mit 4 weiteren bei dem (mit ihm verwandten) Künstler in Wien. Der Signatur der Büste zufolge ("Jo(annes) Hagenauer fec(it) 1787") vollendete dieser sie im Jahr 1787. Demnach stellt die Büste eine der spätesten datierten Darstellungen Kaiser Josephs II. vor seinem Tod dar.

Der Kaiser ist hier mit einem leicht aufgedunsenen Gesicht dargestellt, das auch von den Altersbildnissen bekannt ist. Die Augen wirken leicht verquollen und sind von Augenringen unterfangen. Die Lippen, die leicht geöffnet aufeinander liegen, sind immer noch voll. Im Gegensatz zu den frühen Bildnissen hat jedoch der untere Gesichtsbereich eine gewisse Schwere erhalten, die durch die hängenden Wangen und den Ansatz des Doppelkinns verursacht wird.

Während sich im Medium des Gemäldeporträts eine neue Ikonographie Josephs II. herauskristallisiert hatte, die ihn nur in Uniform und ohne Würdeformeln darstellte, scheint dies für das Medium der Skulptur nicht erfolgt zu sein. Es ist vielmehr zu erkennen, daß hier auf die Antike zurückgegriffen wurde, die offenbar ein verwendbares Formenrepertoire anbot, der kargen Strenge des Kaisers Ausdruck zu verleihen, ohne das Decorum zu verletzen.

### **Literatur:**

MK Dommuseum Salzburg 1974, Nr. 180; AK Joseph II. 1980, Kat. Nr. 1087, S. 559 ohne Abb.; AK Salm Klagenfurt 1993, S. 192, Nr. 6.3, ohne Abb.

De Cente (nach Grassi)

1870 (Modell 1790)

Ton, bronziert

69,5 x 58,5

Wiener Neustadt, Stadtmuseum

Inv. Nr.: A 755

für die kaiserliche Manufaktur  
Augarten entstanden

Foto der Autorin



**Beschreibung:**

Der Kaiser ist hier in antikem Habitus dargestellt. Über einem römischen Brustpanzer ist ein Mantel gelegt, der auf der rechten Schulter von einer Schnalle gehalten wird. Auf seinem Kopf befindet sich ein Lorbeerkranz.

**Kommentar:**

Die Büste ist ein Abguß der Fabrik De Cente in Wiener Neustadt von ca. 1870 nach einem Modell von Grassi (ca.1790). Das Modell war ursprünglich für die kaiserliche Porzellanmanufaktur in Wien Augarten entstanden und gelangte nach dessen Schließung im 19. Jahrhundert zusammen mit den anderen Modellen in den Besitz der Firma De Cente, die nach diesen Modellen weitere Abgüsse fertigte.



Die Darstellung Josephs II. in antiker Montur deutet an, daß der antike Darstellungsmodus für den bereits verstorbenen Kaiser angemessen erschienen sein muß.

Franz Anton Zauner

1795 - 1807

Bronzeguß

Denkmal der Stadt

Wien, Josephsplatz

Inv. Nr.: keine

in situ

Nemetschke / Kugler, S. 182



*(Erwähnung im Textteil: S. 7, 174)*

### **Beschreibung:**

Das Reiterstandbild – das erste, das für Joseph II. aufgestellt wurde – wurde erst nach seinem Tode in Auftrag gegeben. Es stellt Joseph II. als römischen Imperator mit zum Gruß erhobener Hand dar. Zauner stellte Joseph II. in der Pose der Reiterstau Marc Aurels auf dem Kapitol in Rom dar.

### **Kommentar:**

Franz II. gab dieses Reiterstandbild im Jahr 1795 bei Franz Zauner in Auftrag, der an der Akademie im Fach der Bildhauerkunst lehrte. Die feierliche Enthüllung erfolgte jedoch erst im Jahr 1807, nachdem Franz II. die Krone des römischen Reichs abgelegt hatte und durch die österreichische Kaiserkrone ersetzt hatte. Der Guß der Statue selbst wurde schon im September 1800 beendet (Küttner 1801, S. 221) und stieß auf Anerkennung: „Der Kaiser ist in römischer Tracht und dünkt mich ziemlich ähnlich. Manche finden ihn sehr ähnlich“ (Kuettner 1801, S. 221).

Unter dem Denkmal befindet sich ein Sockel mit Reliefplatten, die an Taten Josephs II. erinnern. Weitere Plaketten mit bildlichen Darstellungen befinden sich auf den vier umgrenzenden Eckpfosten des Denkmalbezirks.

An der Vorderseite des Denkmalssockels befindet sich die Inschrift: „Josepho II. Aug. qui Saluti Publicae vixit non diu sed totus“ („Joseph II., römischem Kaiser, gewidmet, der dem öffentlichen Wohl, wenn auch nicht lange, so doch mit ganzer Kraft lebte“). Auf der Rückseite des Sockels und auf der der Stadt zugewandten Seite steht: „Franciscus Rom. et Aust. Imp. ex fratre nepos alteri parenti posuit MDCCCVI“ (Franz, römischer und österreichischer Kaiser, hat als Neffe dem Bruder nachfolgend seinem zweiten Vater das Denkmal errichtet, 1806“). Die Datierung war vorgenommen worden, daß ab jenem Zeitpunkt Franz II./I. beide Kaisertitel tragen konnte.

Wenn Franz II./I. Joseph II. im frühen 19. Jahrhundert so darstellen ließ, so negierte er auf der einen Seite das Streben Josephs II. nach schlichter und zweckmäßiger Repräsentation.

(bitte wenden)

Jedoch wurde er auf der anderen Seite durch die klassische Form, die er für das Denkmal wählte, der Strenge und entsagungsvollen Aufopferung gerecht, die für römische Feldherren belegt ist.

Im Wienmuseum in Wien befinden sich verschiedene qualitativ hochwertige graphische Wiedergaben dieses Denkmals (vgl. auf die beiden folgenden Abbildungen links (Inv. Nr.: 90.743 (521/7)) und rechts (Inv. Nr.: 91.529 (521/8))).



### Literatur:

Kuettner 1801, 3. Bd. , S. 220f.; Bandler, An das Bildnis Kaiser Josephs II. aufgestellt zu Wien auf dem Josepfsplatz, 1807; Nementschke / Kugler, S. 182.

## **5. Posthume Darstellungen (Auswahl) (Kat. Nrn. 189 – 193)**

Joh. Josef Karl Henrici

1790

Öl/Lwd.

107 x 142

Innsbruck, Tiroler  
Landesmuseum Ferdinandeum

Inv. Nr.: Gem 295

Foto des Museums

*(Erwähnung im Text:  
S. 58, 184)*



### **Beschreibung:**

Apotheose auf den verstorbenen Kaiser: Ein Brustbild des Kaisers wird von zwei Genien auf einer Wolke der trauernden Welt entrückt und gleichzeitig präsentiert. Unten auf dem Boden trauern auf der linken Seite der Maler Henrici als Vertreter der Malerzunft sowie Chronos und rechts eine Gruppe von Figuren, die sich aus Athena, Apoll, der Muse Klio sowie Tyrolia zusammensetzt. Im Zentrum des Bildes befindet sich leicht in den Hintergrund versetzt ein Obelisk, hinter dem die Strahlen der untergehenden Sonne hervorbrechen. Auf seinem Sockel steht: "Protectori erectum". Rechts im Hintergrund auf einem Hügel befindet sich der verwaiste Rundtempel der Künste.

### **Kommentar:**

Das Gemälde ist signiert: "C. Hernici Pictor Ducis Curlandiae pingebat." Eine weitere Inschrift befindet sich auf dem Sarkophag, der sich links im Bild im Schatten hinter dem Maler befindet: "Sepultura artium liberalium", die darauf anspielt, daß die Freien Künste zu Grabe getragen würden.

Henrici, der 1755 aus Schlesien in den Süden floh und hauptsächlich in Tirol arbeitete, war vornehmlich als Freskenmaler und Maler kirchlicher Themen tätig, wenngleich er auch Porträts malte - u.a. von Papst Pius VI.

Der Auftraggeber und die Auftragsituation dieser Apotheose ist nicht bekannt, jedoch ist aufgrund der Anwesenheit der Tyrolia in der Trauergemeinde auf einen tirolischen Hintergrund zu schließen. Für die Darstellung des Porträts Josephs II. wählte Henrici ein ovales Brustbild des Kaisers in weißer Uniform, welches keine Insignien enthält.

Die Strahlen der untergehenden Sonne hinter dem Obelisken spielen auf das traditionelle Symbol für den absolutistischen Monarchen an. In der Zeit der Aufklärung wurden die Sonnenstrahlen jedoch als Symbol für Vernunft und Menschlichkeit verstanden (AK Nürnberg 1989, S. 208). Die gesamte Komposition der Apotheose lehnt sich an eine frühere Version an, in der Henrici die Huldigung des Tiroler Volkes an Joseph II. darstellt, die er 1783 anlässlich eines Besuches des Kaisers in Bozen gemalt hatte (AK Nürnberg 1989, S. 208).

**Literatur:** Tirlir - von Lutz 1990, S. 1-2 mit Abb.; AK Freiheit 1989, S. 208, Kat. Nr. 4; AK Mozart 1991, S. 461f. mit Abb. S. 462.

unbekannt

19. Jh.

Öl/Lwd.

keine Angaben

Stift Melk, Galerie der Habsburger  
Kaiser

Inv. Nr.: keine

in situ

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 164)*



**Beschreibung:**

Das ganzfigurige Porträt zeigt Joseph II. in der Uniform des deutschen Generals. Mit der linken Hand weist er auf einen Band mit dem Titel "Leges Salutares". Links im Hintergrund liegen die Insignien auf einem Kissen. Der Haltungstyp ist mit jenem von dem Porträt in der Prager Burg (Kat. Nr. 121) identisch.

**Kommentar:**

Unter dem Bildbereich des Porträts ist eine Inschrift auf Leinwand gemalt, die die Errungenschaften unter Kaiser Joseph II. preist und bemerkt, daß er zu Lebzeiten verkannt und sein Verdienst erst im Nachhinein verstanden worden sei.

Die ganze Planung des Porträts, den Bildraum mit der Tafel zusammen zu malen, der Schrifttyp sowie die Längung des Körpers läßt das Porträt ins 19. Jahrhundert datieren. Der gesamte Ton ist erinnert an die schulmeisterliche Verwendung von Kunst im 19. Jahrhundert.

Es existiert im Wiener Mobiliendepot des ehemaligen Kaiserhauses ein altes Foto eines Gemäldes, das als direkte Vorlage für dieses Porträt in Melk gedient haben könnte. Aufgrund der Inventarnummer (AA 55264) muß das Gemälde in Schloß Miramar gegangen haben, bzw. hängen. Der Fotodokumentation zufolge handelte es sich um ein lebensgroßes Porträt mit den Maßen 220 x 106 cm. Da über dieses Foto hinaus nichts über das Gemälde bekannt ist, muß ungeklärt bleiben, wann es entstanden ist. Da das Schloß erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Kaiser Maximilian (von Mexiko) gebaut wurde, ist es wohl erst damals entstanden. Das Porträt stellt demnach eine Version dar, mittels derer Joseph II. innerhalb des Kaiserhauses erinnert werden sollte.



unbekannt (nach Batoni)

19. Jahrhundert

Öl/Lwd.

82 x 65

Ausstattung des Schlosses Miramar

Alte Inv.-Nr.: AA 55001

Besitz des Kaiserhauses, Ausstattung  
des Schlosses Miramar (Triest)

Foto der Bundesmobilienvverwaltung  
– Mobiliendepot Wien



### **Beschreibung:**

Dieses Brustbild Josephs II. zeigt ihn in der Uniform des Chevaux-Légères-Regiments mit Orden nach halb rechts gewandt. Der Blick des Kaisers dagegen ist nach halb links gewandt und führt aus dem Bild heraus. Die rechte Hand ist nur verdeckt dargestellt, da sie in die Weste gesteckt gemalt wurde.

### **Kommentar:**

Dieses Porträt ist bisher nur durch eine alte Photographie des Mobiliendepots zu erschließen (Foto-Nr. 928). Die alte Inventarnummer deutet an, daß es sich vor 1918 zur Ausstattung des Schlosses Miramar gehört hat.

Das Porträt folgt in der Anlage des Kopfes dem Joseph Kreuzinger zugeschriebenen Porträt (KHM 7030, hier Kat. Nr. 58). Im Gegensatz zu diesem variiert es jedoch die Armhaltung und überzeichnet zudem die Verschattung des Gesichtes. Ebenfalls verstärkt wurde die Drehung der Augen aus dem Bild heraus nach links. Es scheint sich hier – wie bei vielen Porträts, die sich in Schloß Miramar befinden – um eine spätere Kopie zu handeln, die für das Schloß, welches für Kaiser Maximilian (von Mexiko) gebaut wurde, angefertigt wurde.

Die Tatsache, daß hier die Porträtaufnahme von Batoni als Vorlage verwendet wurde, zeigt, wie präsent die Version von Batoni in Italien und im habsburgischen Familienkontext war. Im Gegensatz zu den Porträts von Hickel scheint die Vorlage, die Batoni geschaffen zu haben, dem höfischen Ambiente besser entsprochen zu haben. In der kargen Ausgestaltung des Porträts und der Reduzierung aller Attribute weist dieses Porträt zudem Ähnlichkeit mit dem Porträt Friedrich II. von Johann Franke (1764) auf, das den König in einer Drehung nach links und mit zum Gruß gelüfteten Hut zeigt (vgl. Abb. 14 der Vergleichsabbildungen).

R. v. Waldheim,  
nach einem Aquarell von A. Greil

1881

Chromolithographie

45 x 30,2 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.730 (521/4)

MvP

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 167)*



**Beschreibung:**

Die nach einem Aquarell gestaltete Chromolithographie stellt Joseph II. in der Umgebung seines Arbeitszimmers dar, so wie es sich der Künstler des 19. Jahrhunderts vorstellte. Er steht mit einer Schreibfeder in der Hand neben einem Tisch, der mit Büchern und Papieren beladen ist. Über den Sessel liegen Mantel, Dreispitz und Stock, so als hätte Joseph II. sie gerade dort hin abgelegt, um einen Gedanken niederzuschreiben. Im Hintergrund befindet sich ein Gemälde Maria Theresias an der Wand.

**Kommentar:**

Die Signatur unten erklärt die Provenienz der Bilderfindung: "Nach einem Aquarell von A. Greil" und rechts: "Druck v. R. v. Waldheim in Wien".

Dieses Blatt – und die folgenden Katalognummern – sind ein Anhaltspunkt dafür, welche Bilderfindungen und Assoziationen mit der Person Josephs II. bis ins 19. Jahrhundert erhalten blieben. Diese Darstellung zeigt, daß Joseph II. erstens stark mit dem Andenken an Maria Theresia verknüpft blieb, wohl weil er keine eigene Familie aufbauen konnte. Zudem ist das Hastige und Geistvolle seiner Persönlichkeit dadurch eingefangen, daß der Kaiser wie in der Hast einen Gedankenblitz hinzuschrieb, seine Überbekleidung über den Stuhl geworfen hat und gedankenversunken kurz vor dem Niederschreiben steht. Die gewählte Porträtdarstellung geht auf keine eindeutig zu erkennende Porträtversion zurück, sondern mischt Ideen aus den existierenden Versionen.

unbekannt nach Füger

19. Jh.

Zeitungsholzschnitt

39,3 x 56 (B), 47,5 x 32 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.545 (521/4)

MvP

Foto der Autorin

*(Erwähnung im Textteil: S. 56)*



**Beschreibung:**

Dieser Zeitungsholzschnitt gibt die Porträtversion wieder, die von Füger bekannt ist. Das Brustbild des Kaisers ist dabei von einem Medaillon umgeben, das oben von einem Vorhang umweht wird. Unter ihm liegen die Insignien der Habsburgischen Hauskrone nebst Szepter und Reisapfel und Lorbeerzweigen auf einem Tisch.

**Kommentar:**

Die Bildlegende unten lautet: "Kaiser Joseph II. nach dem Gemälde von Füger" und rechts unten: Druck und Verlag von L. C. Zamarski in Wien".

Das Porträt zeigt den Kaiser in einer versammelten Porträtdarstellung, die Füger gewählt hatte und die – dem Brief Liotards zufolge (1778) – auch dem eigenen Wunsch Josephs II. entsprochen haben muß.

Während auf zahlreichen anderen Drucken des 19. Jahrhunderts, die die Porträtversion von Füger wiedergeben, das Porträt in einer schlichten Umgebung abgebildet wurde, wurde für diesen Stich das traditionelle Beiwerk der Insignien und Würdemotive wiederbelebt, worin sich die bildkonservative Strömung des 19. Jahrhunderts widerspiegelt.

## **B. Selbständige Kompositionen der Druckgraphik**

### **Gliederung des Graphikkatalogs:**

	<b>Katalognummer:</b>
1) <b>Darstellungen in Brustbild bis Ganzfigur</b>	<b>200 - 216</b>
2) <b>Reiterbildnisse</b>	<b>217 - 227</b>
3) <b>Profilbildnisse</b>	<b>228 - 256</b>
4) <b>Allegorische Darstellungen</b>	<b>257 - 277</b>
5) <b>Szenische Darstellungen</b>	<b>278 - 296</b>

### **Vorbemerkungen zum Graphikkatalog:**

In diesem Katalog wurden alle Graphiken verzeichnet, die im Text der Dissertation erwähnt wurden. Da aber darüber hinaus weitere Graphiken in die Auswertung des Bestandes der Porträtgraphik Josephs II. eingeflossen sind, die jedoch aus Platzgründen nicht mit Abbildung dargestellt werden sollten, wird anschließend ein Gesamtverzeichnis der gesichteten Graphik angefügt.

Die eigenständigen Werke der Druckgraphik wurden nach Themen zunächst systematisch und innerhalb der Themen chronologisch geordnet.

Die Daten zu den einzelnen Graphiken werden in folgender Reihenfolge genannt:

Künstlername  
Datierung  
Technik  
Maße  
Museum  
Inventarnummer  
Inschriften

#### **Verwendete Kürzel:**

BA                    Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien  
MvP                  Max von Portheim Sammlung, Wienmuseum  
PAD                  Porträtarchiv Diepenbroick, Münster

Die Nummer in Klammern, die hinter der Inventarnummer des Wienmuseums steht, bezeichnet die Signatur der Graphikmappe, in der das Blatt verwahrt ist. Alle Graphiken des Wienmuseums wurden von mir selbst photographiert.

**1. Brustbilder bis Ganzfigur (Kat. Nrn. 200 – 216)**

Reinsperger / Mansfeldt / Palko

1764

Kupferstich

50 x 34

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 13.141 (520/7)

Signatur: "Vultus et naturali adumbratus (sic) ac sculptus per J.H. de Reisenperger"; (rechts) "Statuaram pinxit Francisc. Palko / et sculpsit I. E. Mansfeldt / (Links): "Regiae Celsitud. Caroli Ducis Lotharingiae pict. et Chalcographum."; Verlegeradresse "Ex Officina Trattneriana 1764".

*(Erwähnung im Textteil: S. 32, 155)*



unbekannt, nach Palko

1765

Kupferstich

19,2 x 11,7 (B) beschnitten, 16.5 x 11 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.990 (520/2)

Umschrift um das Steinmedaillon: "Josephus Secundus D.G. Romanorum Rex &.", oben: "For the London Magazine 1765", unten zentral: "Printed for B. Baldwin in Pater Noster Row", unten links (ganz klein): "Francise Palko pinx.t".

*(Erwähnung im Textteil: S. 32, 155)*



Zimmermann, Joseph

1764

Kupferstich

40,2 x 28,2 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 39.968 (520/7)

Josephus II. Romanorum Rex"

Signatur: "Par Joseph Zimmermann Grav.  
De S.A.S.E. des Etats Provins / de Baviere  
Gravé selon l'Original peint à Vienne

*(Erwähnung im Textteil: S. 32, 131, 210)*



Chodowiecki, Daniel Nikolaus

1765 ca.

Zeichnung, Pinsel und Feder, laviert

8,7 x 5

Veste Coburg, Kupferstichsammlung

Inv. Nr.: Z 812



Klauberi, G.

1765 nach

Kupferstich

62,7 x 44,8 (B), 55,5 x 44 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.916 (520/7)

Augustissimo, Potentissimo ac Invictissimo  
Principi Domio / Domino / Josephs II.do  
Romanorum Imperatori, Semper / Augusto,  
Germaniae et Hierosoymarum Regi & /  
Domino Domino Clementissimo." Unten  
rechts: "G. /C. Klauberi, Cath. Ser.mi et  
Rev.mi Archivep. et Elect. Trevir. et Eoisc.  
Aug. uti et Ser.mi Elect. c. Com. Palat.  
Rhen., nec non Cel.mi Princ. Kampidun.  
Chalc. Aulici. sculps et exc. A.V.



Haid, J. G.

1771

Schabblatt

?

Wien, Akademie

Inv. Nr.: 1414

"IOSEPHUS SECUNDUS ROMANORUM  
IMPERATOR SEMPER AUGUSTUS" und  
Privileg: "C. P. Maj.",  
signiert: "J. G. Haid Sculp. Viennae 1771".



unbekannt (nach Hickel)

Kupferstich

15 x 9,2 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.547 (520/7)



Haid, Joh. Gottfried

1770er?

Schabblatt

15,3 x 9,4 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 186.507 (520/7)

"IOSEPHVS SECUNDVS /  
ROMANORVM IMPERATOR / SEMPER  
AVGVSTVS." mit Wappen mit Doppeladler  
in der Mitte.

*(Erwähnung im Textteil: S. 151)*



Adam, Jacob

1778

Kupferstich

16 x 9,9 (B), 15,4 x 9,4 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.999 (520/7)

“IOSEPHUS SECUNDUS ROM. IMP.  
AUG.”

Signatur: "Jac. Adam fecit Viennae 1778.

*(Erwähnung im Textteil: S. 184)*



Adam (fec.)

?

Kupferstich

7,4 x 6,4 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.590 (520/7)

*(Erwähnung im Textteil: S. 147)*



Mansfeld, J. (Johann Ernst)

1777 nach?

28,8 x 20,5 (P), 32,4 x 22,5 (B)

Wien, Hist, Mus.

Inv. Nr.: 90.820 (520/7)

"Josephus Secundus / Romanorum  
Imperator"; Signatur unten rechts:  
"J. Mansfeld fecit".

**(Erwähnung im Textteil: S. 156)**



unbekannt, „(...) schule“

1791

Kupferstich

11 x 7,5 (D), 12,5 x 8,4 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.606 (520/7)

"IOSEPH der ZWEITE Kaiser der  
Deutschen",  
Signatur: "(abgerieben...) schule sculps.  
1791".



**Kat. Nr.: 212**

Mansfeld sc.

1777 nach?

Kupferstich

14 x 10,3 (B), 12,2 x 8,5 (D innerhalb des Rahmens)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.607 (520/3)

„IOSEPHUS II. R.I.”



**Kat. Nr.: 213**

unbekannt, Mondhare (Verleger)

1777?

Kupferstich

36 (ca.) x 22,8 (P), 36,2 x 24 (B), 32 x 20,8 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 90.697 (520/3)

Joseph II. Empereur des Romains. Né à Vienne le 13 Mars 1741", Verlegeradresse (beschnitten): "A Paris chez Mondhare (...)

*(Erwähnung im Textteil: S. 156)*



Basset (Hrg.)

1777?

Kupferstich

27,2 x 21 (Platte)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 174.176

Joseph II. de Lorraine Empereur Roi de Hongrie et de Boheme // Ne le 13 Mars 1741" Verlegeradresse: "A Paris chez Basset M.d d'Estampes et Fabriquemement de papiers Peint rue S.t Jacques au coin de celle des Mathurins. A.P.D.R.

*(Erwähnung im Textteil: S. 156)*



Hie. Benedict (fec.)

?

Kupferstich

15,5 x 10 (D), 16,8 x 17,5 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.152 (5210/1)

"Josephus II. Romanorum Imper.",  
Verlegeradresse: "Wien bei L. Hochleiter".

*(Erwähnung im Textteil: S. 168, 184)*



Weinrauch, (sculp.)

?

Kupferstich

13,3 x 7,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.153 (521/1)

Ioſephus II. Caesar. Aug.", "Quando. Ullum.  
Invenient Parem", Signatur: "Weinrauch  
sculp. Viennae"

*(Erwähnung im Textteil: S. 156)*



## **2. Reiterbildnisse (Kat. Nrn. 217 – 227)**

Joh. Lorenz Rugenda

vor 1764

Kupferstich

22 x 34

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.760 (521/6)



Signatur: "Rugenda sculpsit / excudit in Aug. Vind."); mit deutscher und lateinischer Beschriftung:  
"Dein Hungarn, hoher Prinz, bewundert dich nicht bloß, auch Teutschland thut auf dich mit frohem  
Jauchzen groß, die Lorbeern grünen schon, die im Verfolg der Zeiten, sich sieghaft um Dein Haupt mit  
holdem Schatten breiten"

*(Erwähnung im Textteil: S. 157)*

---

Joann Balzer fc. Et exc. Pragae

1770er

Kupferstich

21,4 x 15,5 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.962 (520/4)

"Josephus II. Rom. Imperator Semper Augustus / Et Congregens Regnorum" ---  
C.P.S.C. Maj."



*(Erwähnung im Textteil: S. 157, 179)*

---

unbekannt

1778

Kupferstich

22,8 x 32,5 (B), 21,5 x 16,1 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.853 (520/4)

IOSEPHUS II./ Rom. Imp. Semp. Aug. /  
MDCCLXXVIII

*(Erwähnung im Textteil: S. 179)*



Mansfeld, Seb. fec.

1770 -1780

Kupferstich

15,9 x 10,1 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.849 (520/5)

IOSEPHUS SECUNDUS", Signatur links  
unten: "Seb. Mansfeld fec.

*(Erwähnung im Textteil: S. 179)*



Kat. Nr.: 221

Nilson

1770 - 1780

Kupferstich

24,8 x 18,3 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.891 (520/4)

IOSEPHVS II. ROM. IMP.", Signatur:  
"Nilson fecit et excudit C.P.S.C.M.A.

*(Erwähnung im Textteil: S. 179)*



Kat. Nr.: 222

unbekannt

?

Kupferstich

27,2 x 40,5 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 16.039 (521/6)



Probst, Johann Matthäus, del. et sculp. Et excudit

?

Kupferstich

19,1 x 13,8 (P), 22,5 x 18,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.855 (520/4)

IOSEPHUS II. ROM. IMP.", Signatur:  
"Georg Mathaeus Probst del et sc. Matthaenus  
Albrecht Lotter excud. A.V.



Balzer, Johann (Prag)

1780 - 1790

Kupferstich

19,2 x 13,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.857 (520/4)

"Josephus Secundus / Rom. Im. Aug.",  
Signatur: "Gestochen von Balzer in Prag".

*(Erwähnung im Textteil: S. 157)*



Will, Joh. Martin exc.

1788

Kupferstich

29,8 x 21 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.848

IOSEPHUS II. / D.G. ROMANORUM  
IMPERATOR SEMPER AUGUSTUS /  
Geb. 13. Merz 1741. Ritter ds gold. Vlieses,  
wurde 27. Merz 1764 zu Frankfurt zum  
Römischen König gewählt, alda / gekrönt 3.  
April e.a. und zum Römischen Kayser 18.  
Augusti 1765. Ward von Seiner Frau Mutter  
zum Mit Regenten aller Oesterreichischen  
Erblande angenommen, und zum  
Großmeister des Ritter Ordens erklärt.",  
Signatur: "Gestochen 1788" sowie: rechts  
unter der Darstellung: "Joh. Martin Will exc.  
A.V.

*(Erwähnung im Textteil: S. 179)*



Probst, Georg Balthasar und Georg Mattheus  
(pater et filius) fecit, et excudit

?

kolorierter Kupferstich

32 x 21,2 (P), 27,6 x 18,7 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 90.823 (520/3)

*(Erwähnung im Textteil: S. 179)*



Robin de Montigny fec., Basset (Hrg.)

1777?

kolorierter Kupferstich

29,3 x 23,7 (B), 26 x 21,4 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.854 (520/3)

"Josph II. Empereur, et Roy des Romains",  
Né a Vienne le 13. Mars 1741", Signatur:  
links "Robin de Montigny fecit" und rechts:  
"A Paris Chèz Basset rue S. Jacques / au  
coin de la rue des Mathurins / à Genevieve".



*(Erwähnung im Textteil: S. 156, 179)*

---

### **3. Profilbildnisse und Silhouetten (Kat. Nrn. 228 – 256)**

J.Francois ornavit et sculpsit

1751

Kupferstich

26,2 x 18,9

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 83.035 (520/2)

"Quam bene, Caesarea quae jam virtute  
coruscat, // Caesareum, quondam, diadema  
in fronte sedebit.",  
Signatur: "Ex effigie ab amico J.B. Florian  
Zeiss Viennae Austriacae nato in cera  
efformata, J.C. Francois Lotharingus ornavit  
et sculpsit: Parisii anno 1751 // A Paris chez  
Francois à L'Hotel des Ursins au Triangl  
d'Or".

*(Erwähnung im Textteil: S. 194)*



I. Trallesi del. / C. Faucy fec.

1755-60

Kupferstich

25,1 x 17,5 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 179.251 (520/2)

"Ioseph Benedictus Rsgius / Hungariae,  
Boheim. Magnus / Etruriae Princeps".  
Signatur: "I. Trallesy del. --- C. Faucy  
fc.".

*(Erwähnung im Textteil: S. 194)*



Johann Martin Krafft

1764

Gold

65 (Durchmesser)

Wien, KHM

Inv. Nr.: 1964b

Medaille anlässlich der Krönung 1764. Die Vorderseite zeigt die Szene der Krönung in der Kirche St. Bartholomäus. Die Rückseite trägt das Brustbild Josephs II. im Profil nach rechts mit Kaiserkrone.



*(Erwähnung im Textteil: S. 31)*

---

Le Mire (sc.)

1772

Kupferstich

10,5 x 7,5 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.495 (521/1)

Joseph II. Empereur le 18. Aoust (sic!) 1765. Né à Vienne le 13. Mars 1741."

Signatur: "Dessiné et Gravé par N. le Mire des Acad. de Vienne en Autr. et en Rouen. »



*(Erwähnung im Textteil: S. 151)*

---

E. Verhelst

1778

Kupferstich

8,7 x 8,9 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 186.510 (520/7)

Signatur: E. Verhelst feci. Mannheim 1778".

*(Erwähnung im Textteil: S. 195)*



Balzer, Johann

1778 ca.

Kupferstich

27,9 x 20,6 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 16.034 (520/7)

Josephus Secundus Imperator Romanorum".

Signatur: "Joh. Balzer fec. Et exc. (...) à Prague

*(Erwähnung im Textteil: S. 155)*



unbekannt

1777 ca.

Kupferstich

13,2 x 10 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.587 (520/7)

"Joseph II. Empereur des Romains"

*(Erwähnung im Textteil: S. 202)*



Löschenkohl, Hieronymus

1780 ca.

Kupferstich

15,2 x 9,5 (B); 14 x 8,2 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 165.546, (520/2)

„Joseph II.“

Signatur: „Löschenkohl“

*(Erwähnung im Textteil: S. 195)*



Löschenkohl, Hieronymus fecit

1780-1790

Kupferstich

21 x 12,9 (D), 23,7 x 15,4 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 165.545 (520/2)

Signatur: „Löschenkohl fecit“

*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*



Mansfeld, Joh. E.

1781

Kupferstich

13,9 x 8,5 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 73.796 (520/7)

Signatur: "J.E. Mansfeld inv. et sculp.  
1781".

Verlag: "Viennae apud Artaria Societ."

*(Erwähnung im Textteil: S. 148, 155)*



nach Mansfeld

1781 (nach)

Kupferstich

15 x 19,6 (P), 13,8 x 8,2 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.698 (520/7)

“Josephus II. Roemischer Kayser”, Signatur:  
"nach Mansfeld“



nach Mansfeld

nach 1781

Kupferstich

15,6 x 11,3 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.879 (520/7)

“Josephus II. Caesar Aug.”, "Rudolphus.  
Carlos. Ferdinandos. Maximilianos Cernis.  
In. Hoc. Uno. Terra Beata. Viro“

*(Erwähnung im Textteil: S. 149)*



Leberecht, C (fc.) / Suntach diresc.

1783

Kupferstich

13,9 x 8,9 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.678 (520/7)

Josephus II. Caesar Aug.", und "Rudolphus.  
Carlos. Ferdinandos. Maximilianos Cernis.  
In. Hoc. Uno. Terra Beata. Viro" .  
Signatur: "C. Leberecht fc. 1783 -- Suntach  
Direscit".

*(Erwähnung im Textteil: S. 149)*



nach Mansfeld

1781 (nach)

Kupferstich

16 x 11 (P), 26,7 x 22, 2 (b)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 83.042 (520/7)

„Joseph II.“

*(Erwähnung im Textteil: S. 149)*



Stoeltzel (fecit Dresden)

1785

Kupferstich

21 x 14,7 (P), 18,1 x 13,9 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.978 (520/7)

Josephus II. Caesar Aug.", und "Rudolphos Carolos Ferdandos Maximilian / Cernis In Hoc Uno Terra Beata Viro",

Darunter Vers:

"Joseph, der Fürsten Zier: - der Caesar unserer Zeit.  
Der Staaten Stoltz und vieler Nationen!  
Sein Ruhm, Sein Name grünt auf späteste Ewigkeit!  
Er, Vater, Seines Volks: - der entfernten Zonen!  
Der Wissenschaft und Laender blühend macht!  
Der für Religion, Tugend und Wohlfahrt wacht!",  
Signatur: Stoeltzel Dresden 1785

*(Erwähnung im Textteil: S. 155)*



Adam, Jacob

1782

Kupferstich

10,2 x 7,1 (P)8,2 x 5,8 (D), 15,9 x 11,2 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.581 (520/7)

"Josephus II. Caesar Aug.", und: "Unde nil majus / generatur Ipso. / Horat. Lib. Lode. XII",

Signatur: "Jacob Adam fecit Viennae 1782".



Adam, Jacob

1783

Kupferstich

17,1 x 10,8 (P)22,9 x 14,6 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.981 (520/7)

„Iosephus II. Caesar Aug.“, "Unde nil majus /  
generatur ipso - Horat.(...)" ,  
Signatur Viennae apud Artaria Societ. -  
C.P.S.C.M., Signatur: Jacob Adam fecit  
Viennae 1783"

*(Erwähnung im Textteil: S. 149, 202)*



Adam, Jakob

1784

Kupferstich

16,1 x 9,5 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.580 (520/7)

„Iosephus II. Caesar Aug.“ und "Quando  
ullum ...",  
Signatur: Jacob Adam fecit Viennae 1784",  
Verlagsadresse: "Viennae apud Artaria  
Societ."

*(Erwähnung im Textteil: S. 149, 155)*



Thornton (sculp.)

1786

Kupferstich

16,8 x 9,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 165.548 (520/2)

"Joseph II. Empreur of Germany",

Signatur: Thornton sculp."

Verleger: "Published by Alex Hogg at the Kings Arms Nr. 16 Paternoster Row June 1786".

*(Erwähnung im Textteil: S. 155)*



Q. Jahn del. / Joahn Balzer fc.

1780er

Kupferstich

15,1 x 19,3 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.995 (521/1)

"Josephus II. Caesar Aug.",

Signatur: "Q. Jahn del. --- Johann Balzer fc."

*(Erwähnung im Textteil: S. 149)*



(nach Balzer)

1780er?

Kupferstich

17,1 x 11,1 (P)14,3 x 9,3 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.993 (521/1)

“Josephus II. Caesar Agu. (sic!)“

*(Erwähnung im Textteil: S. 149)*



unbekannt

1780-1790

kolorierter Kupferstich

22,6 x 16,2 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.965 (520/3)

„Iosephus II. Caesar Aug. Natus d. 13.  
Martii A 1741“.

*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*



Nilson, Joh. E. (fec. et excud.)

1780er?

Radierung / Mischtechnik

24,5 x 18 (P)

München, Staatl. Ku.Slg.

Inv. Nr.: 153.750

«Et Umbra Majestas»,  
Legende zur Szene: "La tendre Dibutade  
instruit par l'Amour / D'un Ombre  
passagere va fixer le Contour." (hierzu die  
Autorenangabe: Watelet.),  
Signatur des Stichs: "J. E. Nilson fec. et  
excud. A. V."

*(Erwähnung im Textteil: S. 196f.)*



unbekannt

Kupferstich

13,6 x 9,5 (P), 21,2 x 14,7 (b)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 186.502 (520/7)

„Iosephus Secundus Imperator  
Romanorum“, Verlegeradresse: "à Vienne  
chez Artaria & Compag."

*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*



unbekannt

1780er

Kupferstich

19,7 x 15,1 (P) 15,8 x 11 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 186.504 (520/7)

"Josephus Secundus" (mit Tinte nachträglich eingetragen)

*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*



Nob. De Schonfeld (fecit)

1780-1790

Kupferstich

14,9 x 8 (D)

Kunsthandel, Osnabrück

Inv. Nr.: keine

JOSEPH II., Signatur: "Nob. de Schonfeld fecit."

*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*



Vigitill, Joh. Samuel (del.) / C.D. Henning  
(sc.)

1780er?

Kupferstich

19,8 x 14,6 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 186.501 (520/7)

„Josephus II.“

Signatur: "Johann Samuel Vigitill del. ---  
C.D. Henning fc. Et esc. Norimbergae."



*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*

Henning, Christian Daniel

1782

Kupferstich

keine Angaben

Kunsthandel (Osnabrück, Harlinghausen)

Inv. Nr.: keine



*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*

unbekannt

1790?

Radierung

16,2 x 13,4 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 186.503 (521/1)

ohne originale Bezeichnung

*(Erwähnung im Textteil: S. 201)*



#### **4. Allegorische Darstellungen (Kat. Nrn. 257 – 277)**

Steissinger, I. Andr.

1741

Kupferstich

41,8 x 30,3 (B), 16,2 x 28 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 19.806 (521/6)

„Das frohlockende Wien / Über den / den  
13. Martii 1741 von Ihro königlichen  
Majestät zu Hungarn und Böhheim / auch  
Erz-Herzogin zu Oesterreich  
höchsterfreulich zur Welt gebrachten  
Königlichen Prinzen“; Verlegeradresse:  
"Augsburg zu finden bey I. Andr. Steissinger  
Kupfferstecher wohnhaft am Katzenstadel.

*(Erwähnung im Textteil: S. 182)*



Jos. et Joa. Klauber

1744 ca.

Kupferstich

15 x 9,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.969 (520/2)

"Josephus Archidux Austriae &&", "Filius  
accrescens Joseph Filius accrescens et  
decorus aspectu (Gen. 49. 22)",  
Signatur: "Jos. et Joa. Klauber Cath. Sc. Et  
exc. A. V.



unbekannt

1755-60 (vor 1764)

Mischtechnik

22 x 14,8 (P), 13,5 x 8,5 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.537 (520/2)

“Iosephus Archid. Austr. Musarum Decus et Amor.”, weitere Inschrift unten: "Ars utinam mores, animumque effingere posset! / Pulchrior in terris nulla tabella foret. / Martial L. 10. Epigr: 32.“

*(Erwähnung im Textteil: S. 184)*



Will, Joh. Martin

1764

Kupferstich

17 x 12 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.989 (520/2)

Medaillon: "Ich bin Joseph Euer Bruder", "Iosephus II. Roma. et Germ, Rex Archi. Dux Austriae // Nat. 13. Marty A.o 1741 // El. d. 27. Mart. Cor. 3. Apri. 1764", Signatur: J. Martin Will exc. A. V.“

*(Erwähnung im Textteil: S. 183)*



I.A.B. Nothnagel (del.) / H. Cöntgen (sc.)

1765 (nach)

Kupferstich

15,9 x 9 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.850 (521/1)

"Iosepho II. Rom. Imp. Semp. Augusto.  
Prati. Patriae",  
unten: "In Memoriam Hommagii  
Frankenfortens",  
Signatur: I. A. B. Nothnagel del. Ffort. --- H.  
Cöntgen sc. Mog."

*(Erwähnung im Textteil: S. 184)*



unbekannt

nach 1765

Kupferstich

.

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 20.706 (521/1)

«Si sa Couronne est grande et Son titre  
eminent. Son ame en est aussi le plus digne  
ornement».

Der Kupferstich zeigt eine Szene, bei der ein  
Porträt Josephs II. unter einem Baldachin  
aufgehängt zu sehen ist. Vor diesem  
Ensemble befinden sich die allegorischen  
Figuren einer Athena, die ein Kind vor dem  
Porträt das Knie beugen lässt.

*(Erwähnung im Textteil: S. 98, 182, 209)*



Prixner, Leopoldi (?)

nach 1780

Kupferstich

16,1 x 9,8 (P)

Wien. Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.538 (521/1)

„Iosephus II. Leges reformavit Divinas Suis  
Civibus et Subditis praescribit totique orbi  
exemplum praebuit.“

*(Erwähnung im Textteil: S. 186)*



Beer, Joh. F.

1781

Kupferstich

22,6 x 16 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.985 (520/5)



„Josephus II. als Graf von Falkenstein / nach Frankfurt den 27. Mai / MDCCLXXXI“,  
"Dem Hochedlen und Hochweisen Magistrat / Der Freyen Reichs-Wahl- und Handels-Stadt Frankfurt  
am Mayn gewidmet. - von J. F. Been".

Signatur: "I.F. Beer Kunst. u. Minit. Mahl.. Invt. desin. u. radirt."

Vers unten:

"Wir sahen IHN, welch Glück im Wonnemonat IHn /  
Die Wonne SEINES Volcks - in Frankfurts Mauern ziehn. /  
Ha! Vater JOSEPH kommt ER komm uns zu beglücken - /  
Freiwillig eilte froh IHM jedes Herz entgegen - /  
Und jedem war SEIN Bitk, SEIN Vaterblik ein Segen –  
Und jeder praegt ins Herz, fest in Felsen ein.  
Das holde Vaterbild des GRAFEN FALKENSTEIN“.

*(Erwähnung im Textteil: S. 137)*

---

Schütz, C.

1781

Kupferstich

8,7 x 12,5 (P), 14 x 9,2 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 216.086 (521/1)

"Addite. Cor. Populi. Nec. Solas. Ferte. Coronas / Illud. Amat. Caesar. Dulcius. Imperium", Signatur: C. Schütz invenit et sculpsit 1781"



*(Erwähnung im Textteil: S. 184)*

---

Beer, Joh. Friedr.

1782

Kupferstich

40,2 x 28,5 (B), 33,2 x 21,6 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 90.826 (521/6)



Denkmal der von dem Besten und Größten Kaiser / IOSEPH II. / in seinen Staaten errichteten und den 17. October 1781 publicierten / Toleranz", darunter Widmung: "Ihro Majestät der Königin von Frankreich und Navarra / Maria Antonetta / Ertzherzogin von Oesterreich --- allerunterthänigst gewidmet von Joh. Friedrich Beer."

Signatur: "J. F. Beer Kunst- und Miniatur-Mahler inventit, gezeichnet und radirt --- herausgegeben in Frankfurt am Main 1782".

Weitere Spruchbänder in der Darstellung: Im Strahl von Gott links oben: "Ich habe ihn gesalbet mit meinem heiligen Oele meine Hand - die soll ihn erhalten und mein Arm soll ihn stärken." (Ps. 80); sowie rechts oben in dem aufgeschlagenen Buch des Engels: "So spricht der Herr Zebaoth: Liebet Wahrheit und Frieden."

*(Erwähnung im Textteil: S. 185)*

---

Pfeiffer, J. F. / Sallieth, M.

1783

Kupferstich

44,3 x 33,2 (B)

Wien. Wienmuseum

Inv. Nr.: keine

„La Clemence de Joseph II.“

Widmung: „Dédié a Son Altesse Roiale  
madame la Princesse / Maria Christine /  
Arciduchesse d'Autriche Duchesse de Saxe-  
Teschen / Gouvernante Generale Des Pays-  
Bas Autrichiennee &.&. --- Par Ses tres  
humble et obeissants Serviteurs / F.J.  
Pfeiffer & M. Sallieth“,

Signatur: "Pfeiffer del. Sallieth sculp 1783"



*(Erwähnung im Textteil: S. 185)*

---

Mansfeld, Joh. Ernst

1783 (ca.)

Kupferstich

36,4 x 24 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 90.827 (521/6)

Lateinisches Bibelzitat und Übersetzung:  
"Sie fingen ein große Menge - und ihr Netz  
zerriß, aber sprach ... Fürchte dich nicht, von  
nun an wirst du Menschen fischen. Luc. 3.  
Cap."

*(Erwähnung im Textteil: S. 185)*



Mansfeld, J.G.

1789?

Kupferstich

13,6 x 8,7 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.535 (521/1)

Denkmal der freudigen Genesung",  
Signatur: "J.G. Mansfeld del. et sc.

*(Erwähnung im Textteil: S. 184)*



Eisner, Jos. / Füger, H.

1789 (Vorlage)

Radierung

29,8 x 21,2 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.528 (521/2)



"Der Genius des Kaisers Joseph II empfiehlt dessen Volk der vom Himmel herabsteigenden Asträa."  
Die Radierung wurde in Wien bei F. X. Stöckl verlegt.

Die Darstellung geht auf eine Szene zurück, die auf einem Denkmal dargestellt war, wie der zeitgenössische Bericht von Friedrich A. Geisler belegt: „Noch im Monate November (1789) wurde Joseph zu Ehren in Wien eine Bildsäule – leider nur in Porzellan errichtet, und in der dasigen Porzellanfabrik aufgestellt, die ich ihrer trefflichen Erfindung halber anzeigen muß. Auf dem Fußgestelle sind in erhabener Arbeit allegorische Figuren, die Josephs Charakter deuten. Ein geflügelter Genius mit der spielenden Flamme auf dem Scheitel zeigt Josephs Genius an, der die Göttin Asträa von Olympos herunter führt und die kommende seinem Volke zeigt; unten steht: Ad sua vota redux, d.t. „nach seinem Wunsche wiederkehrend“ Die Gruppe deutet auf die Herrscherweisheit Josephs II., der – mit dem Blicke aufs Ganze geheftet, nicht jeden Theil / mit kleinlicher Sorgfalt schonen kann. Die Zeichnung dieses trefflichen Bildes ist Herrn Fügers Meisterarbeit.“ (Geisler 1783-1791, Bd. 15. (1791), S. 121/122).

---

Weinrauch (del. et sculp.)

1790

Kupferstich

30,5 x 35,5 (P), 23,5 x 33 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 31.751 (521/1)

„Réception de sa majesté l'Empereur Joseph II. aux Champs Elisées par l'empereur Francois I. - Dediée à Son Altesse Royale Francois Prince héréditaire d'Hongrie et de Bohême etc. Archiduc d'Autriche etc.",  
Signatur: "Weinrauch del et sculp. Viennae 1790"

Verlegeradresse: "par la très humble et obeissante Societé du Journal du Vienne."



*(Erwähnung im Textteil: S. 153, 186)*

Löschenkohl?

1790 (nach)

kolorierter Kupferstich

32 x 36,4 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 90.829 (521/1)

Empfang Kaiser Josephs II.  
im Elysium, mit  
ausführlicher Legende der  
Namen der Dargestellten



*(Erwähnung im Textteil:  
S. 186)*

Löschenkohl?

1790 (nach)

kolorierter Kupferstich

18,2 x 26,5 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 216.087 (521/1)

Joseph II. im Elysium



*(Erwähnung im Textteil: S. 186)*

---

Mansfeld, Joh. G.

1790

Kupferstich

15,6 x 9,9 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.537 (521/1)

Signatur: "J.G. Mansfeld inv. Et sc."

*(Erwähnung im Textteil: S. 153)*



unbekannt

nach 1790

Kupferstich

19,2 x 13,7 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 185.961 (521/2)

“IOSEPHUS II AUGUSTUS HIC  
PRIMUS.”

*(Erwähnung im Textteil: S. 153, 168, 184)*



unbekannt

1790 (nach)

Kupferstich

14,4 x 8,4 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.695 (521/1)

“IOSEPHUS II. IMPERATOR AUGUSTUS  
/ Natus 1741. Denat. 1790“

*(Erwähnung im Textteil: S. 153)*



Chodowiecki, D. / Berger, D.

1790 (nach)

Kupferstich

9,2 x 5 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.724 (521/2)

"Der erste Deutsche / Tragt Ihn in des  
Ruhmes Tempel! / Joseph, welch ein groß  
Exempel! / Joseph hält es nicht für klein, als  
ein Deutscher Deutsch zu seyn, / Deutsche  
Seele, deutscher Muth, / Deutsche Rede,  
deutsches Bluth, / O, für wahr, auch nicht zu  
klein / Eines Josephs Ruhm zu seyn",

Signatur: "D. Chodowiecki inv. et del. - D.  
Berger Sculpsit Berolini".

**(Erwähnung im Textteil: S. 184)**



## **5. Szenische Darstellungen (Kat. Nrn. 278 – 296)**

unbekannt

1770 bis 1790 ca.

Aquarell

keine Angaben

Graz, Steiermärkisches Landesarchiv

Inv. Nr.: Schubert 23, Heft 102

unbezeichnete Illustration aus einem  
Meisterbuch der Bäckerinnung (1733 -  
1865)

(Abb. nach: AK JOSEPH II. 1980, Kat. Nr.  
199, S. 371)

*(Erwähnung im Textteil: S. 165)*



Kappeller, J. (del.) / Buer (fec.)

1769 (nach)

Radierung / Mischtechnik

25,4 x 20,4 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 84.397 (521/6)

Signatur: "J. Kappeller del. -- Buer fec." -  
Dieses Blatt zeigt eine Denkmalarchitektur  
in Ädikulaform, der als zentrales Bild die  
Szene eingepaßt ist, in der Joseph II. einen  
Acker pflügt. Der ebenfalls in der Bildszene  
enthalten Gedenkstein, der an der Stelle des  
Ereignisses errichtet wurde, trägt die  
Jahreszahl des Geschehens (1769).

*(Erwähnung im Textteil: S. 187)*



französisch

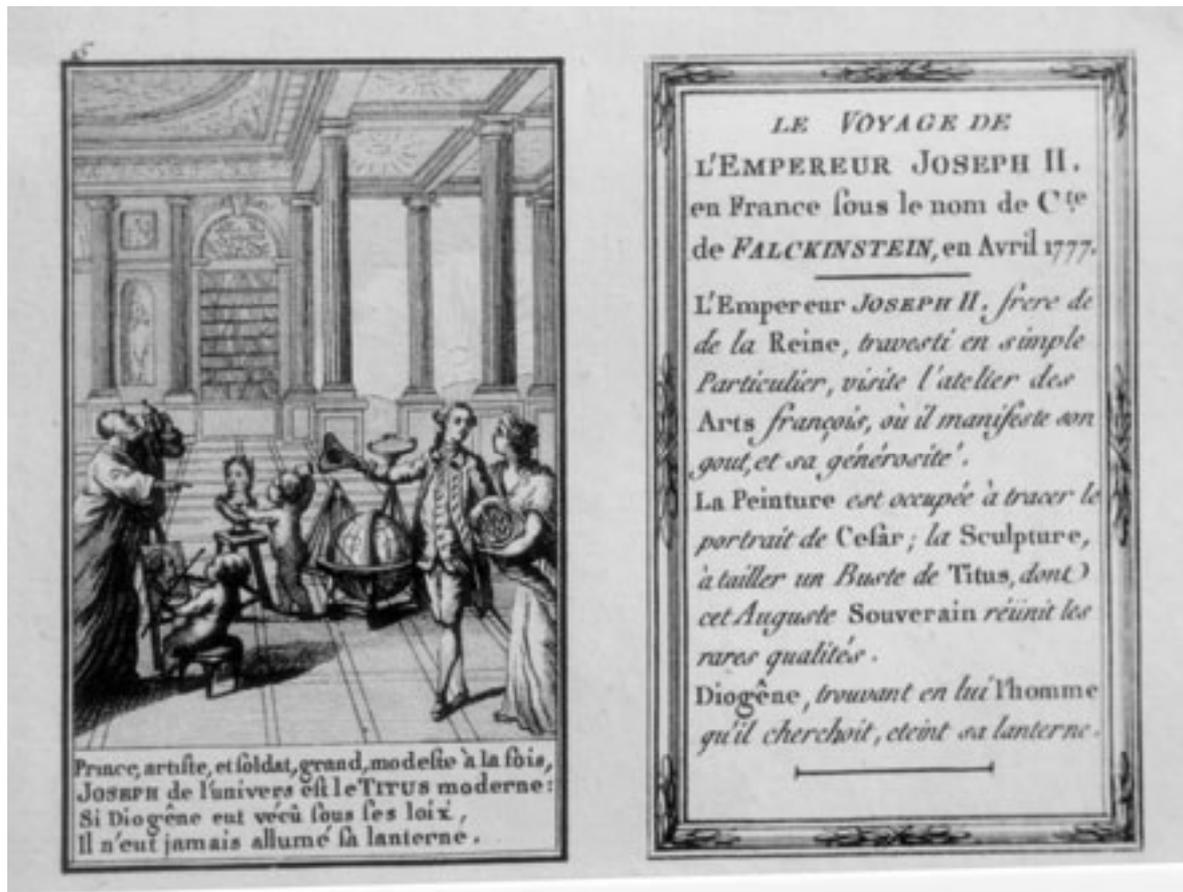
1777

Kupferstich

14,2 x 11,5 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.603 (520/5)



Erinnerungsblatt an den Aufenthalt Josephs II. in Paris.

Legende: "Prince, artiste, et soldat, grand, modeste à la fois. Joseph de l'univers est le TITUS moderne: Si Diogene eut vécu sous ses loix, Il n'eut jamais allumé sa lanterne."

Rechte Seite: "(...) L'Empereur Joseph II. (...), travesti en simple Particulier, viisite l'atelier des Arts françois, où il manifeste son gout, et sa generosité. La Peinture est occupée à tracer le portrait de Cesar; la Sculpture, à tailler un Buste de Titus, dont cet Auguste Souverain réunit les rares qualités. Diogene, trouvant en lui l'homme qu'il cherchoit, eteint sa lanterne."

(Erwähnung im Textteil: S. 136)

unbekannt

nach 1780

Kupferstich

16,5 x 13,6 (B9)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.517(521/6)

„1. Joseph II. bezeugt seine wahre  
Liebe gegen die kleinen Kinder.“  
(Taufszene);  
Illustration einer Begebenheit während  
der Frankreichreise 1777

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

17 x 12,2 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.727 (521/6)

"Warum arbeitet Ihr in Ketten?"  
(Joseph II. im Gespräch mit  
straßenkehrenden Gefangenen)

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

17 x 12,4 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.515 (521/6)

„Wie heißt sie, und was will sie?“  
(Audienzszene mit einer Magd)

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

16 x 12,5 (B), (unten beschn.)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.606 (521/6)

Audienzszene

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

17 x 13,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.605 (521/6)

Szene im Schlafzimmer eines Armen

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

17,5 x 13,9 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.516 (521/6)

Parkszene (Joseph reicht einer Dame, die vor ihm auf die Knie gesunken ist, die Hand)

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

15,5 x 11,4 (B), (beschn.)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.604 (521/6)

Joseph II. mit Räubern, die ihn  
bedrängen

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

14 x 11,3 (B), (beschn.)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.607 (521/6)

Feldszene (zwei Berittene im Gespräch  
mit einem Bauern)

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



unbekannt

nach 1780

Kupferstich

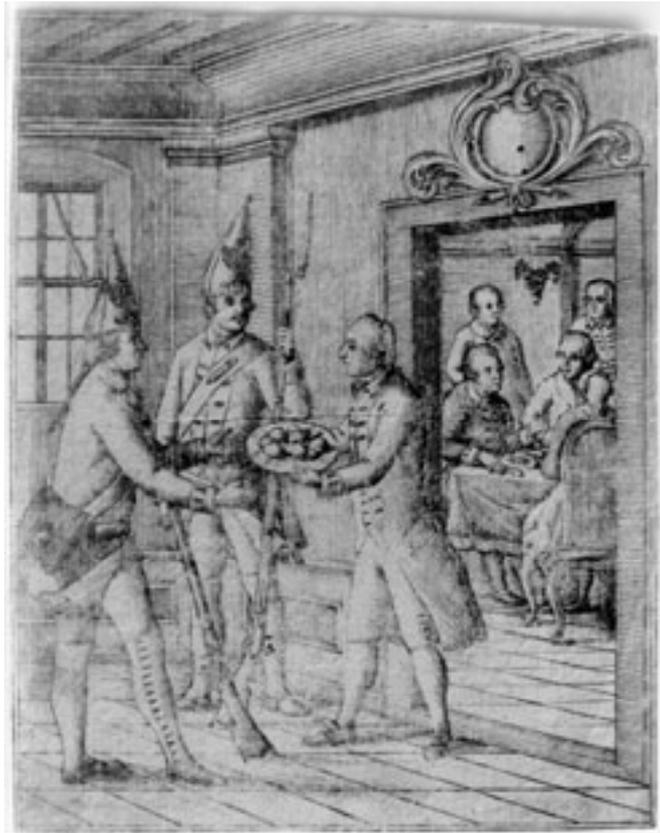
17,5 x 13,7 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.608 (521/6)

Speiseszene, (es werden den Wärtern vor der Tür Speisen angeboten)

*(Erwähnung im Textteil: S. 188f.)*



Will, Joh. Martin

1790

Radierung

25,5 x 37 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.393 (521/2)

Feierliche Rückkehr der ungarischen Krone nach Ungarn; mit Lobversen auf Die Güte Josephs II.,  
Signatur: J. M. Will  
excud. A. V.“.



Will, Joh. Martin

1790

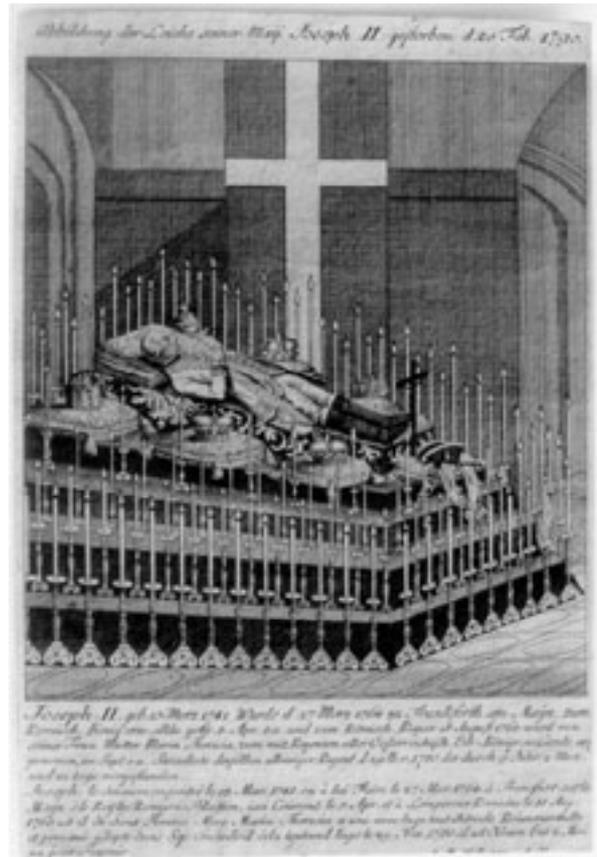
Kupferstich und Kaltnadel

17,8 x 15,4 (d)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.500 (521/7)

„Abbildung der Leiche seiner May. Joseph II.: gestorben d. 20. Feb. 1790" mit Angabe der biographischen Daten unten in deutsch und französisch; Signatur: "J. M. Will excud. A. V.



*(Erwähnung im Textteil: S. 192)*

Eder, Joseph,

1790

Kupferstich und Kaltnadel

19,8 x 29,4 (P), 23,6 x 38,8 (B)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 97.728 (520/6)

„Abbildung der Leiche seiner Mayestadt Josephus II. Römischer Kayser gestorben den 20. February 1790", Signatur: "Joseph Eder excud. Vien."



*(Erwähnung im Textteil: S. 152, 192)*

Eder, Joseph,  
verlegt bei Trattner

1790

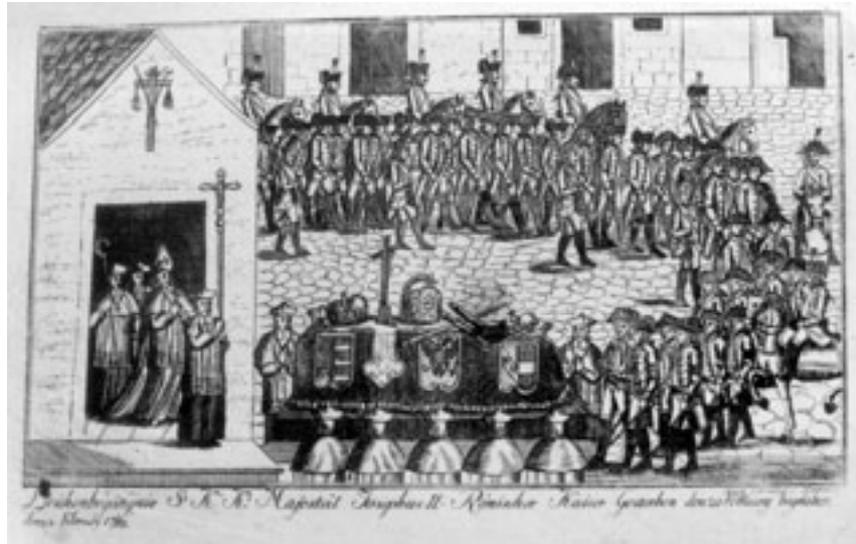
Kaltnadelradierung

16,7 x 27,7 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 85.396 (520/6)

„Leichenbegräbnis Sr. K.  
K. Majestät Josephus II.  
Römischer Kaiser  
Gestorben den 20.  
February begraben den 22  
February 1790.“; Signatur:  
Joseph Eder in Trattner  
(Verleger)“.



*(Erwähnung im Textteil: S. 193)*

---

Velten, J. (Verleger)

19. Jh.

Lithographie

21,4 x 17 (D)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 70.208 (521/7)

„Kaiser Joseph führt öffentliche Audienzen  
ein.“, Signatur: "verl. Bei Velten".



*(Erwähnung im Textteil: S. 166)*

---

Kat. Nr.: 295

Joh. Voltz (inv.) / Hutter, Jos. (sc.)

19. Jh.

Kupferstich

16,1 x 10,6 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 86.514 (521/7)

„Der Bauer vor dem Kaiser“

*(Erwähnung im Textteil: S. 191)*



Kat. Nr.: 296

Heideloff (del.) / Rosée (sc.)

19. Jh.

Kupferstich

17,2 x 11,4 (P)

Wien, Wienmuseum

Inv. Nr.: 91.522 (521/7)

„Leutseligkeit Kaisers Joseph II.“

*(Erwähnung im Textteil: S. 192)*



## XII. QUELLEN- UND DOKUMENTENANHANG

<b>I. Verzeichnis der verwendeten Quellen</b>	Seite 2
<b>II. Quellen zu Kapitel II:</b>	
II.1.: Zeitgenössische Beschreibungen des Äußeren Josephs II.	Seite 4
<b>IV. Quellen zu Kapitel IV:</b>	
IV.1.: Tabelle der Ausgaben für Porträts generell und für Porträts Josephs II. 1765 – 1790 (Quellenexzerpt aus: FLEISCHER 1932)	Seite 11
IV.2.: Tabelle der Ausgaben für Porträts Maria Theresias 1765 – 1780 (Quellenexzerpt aus: FLEISCHER 1932)	Seite 19
IV.3.: Tabelle der Ausgaben Josephs II. im Jahr 1769 (HHStA)	Seite 21
IV.4.: Korrespondenz zum Auftrag des Doppelporträts von Pompeo Batoni und seinen Folgeaufträgen 1769-1772 (HHStA)	Seite 22
IV.5.: Antrag von Wenzel von Kaunitz an Maria Theresia betreffs der Bezahlung von drei Miniaturbildnissen von Batoni 1773 (Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste)	Seite 41
IV.6.: Auszug aus RAGGUAGLIO 1769: Liste der Geschenke anlässlich des Romaufenthaltes	Seite 42
<b>V. Quellen zu Kapitel V:</b>	
V.1.: Inventar der Innsbrucker Hofburg, 1773, Auszug (Innsbruck TLA)	Seite 44
V.2.: Raumplan der Innsbrucker Hofburg, 1773 (Innsbruck TLA, nach HANZL-WACHTER 2004)	Seite 46
V.3.: Korrespondenz zum Auftrag des Porträts von Dominik Kindermann (Wien, ÖStA, Familienarchiv Harrach)	Seite 47
V.4.: Konkordanz der Inventare des Familienarchivs Harrach: Porträts Josephs II., Maria Theresias und Franz I. Stephans	Seite 50
V.5.: Dokumente zur Ausstattung der Akademie mit dem Porträt Josephs II. (Anträge von Baron Sperges an W. von Kaunitz 1785; Archiv der Akademie, Wien)	Seite 52
<b>VI. Quellen zu Kapitel VI:</b>	
VI.1 : Rechnungen und Quittungen Jakob Matthias Schmutzer über Porträtgraphik 1771 – 1773 (Wiener Stadt- und Landesarchiv)	Seite 54

## I. Verzeichnis der verwendeten Quellen:

### 1) Wien: Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA):

#### a. Alte Kabinettsakten:

- 1) Karton 34 und 35 (1769-1770)

#### b. Geheimes Kammerzahlamt (GKZA):

1. Geheime Kameralzahlamtsbücher 1763 – 1765; Geheime Kameralzahlamtsbücher 1770-1773; Kaiserl. Königl. Cassa Scontro über Emphangen- und Ausgegebene Gelder von 1.10.1765 bis 1.02.1781; Geheime Kameralzahlamtsbücher, Besoldungs- und Pensionsprotokoll 1778 – 1782; Geheime Kammer- und Hofzahlamts Rechnungen 1763 – 1790

#### c. Zeremonialakten

1. Kartons 63 (1764) – Karton 92 (1790)

#### d. Oberstkämmereramtsamt (OKäA):

1. Amtsbücher: Bd. 132 (1744-1776) und Bd. 133 (1777-1779)
2. Oberstkämmereramtsakten: Karton 2: Akten Nr. I-CC (1744-1776); Karton 3: Akten Nr. CC-CCIC (1744-1776); Karton 4: Akten Nr. CCC-ID (1744-1776); Karton 5: Akten Nr. D-DCXIII (1744-1776);
3. Schatzverzeichnisse, Inventare etc.: Bd. 37: Verzeichnis der 1772 auf den Galerieböden aufgefundenen Gemälde; weitere Inventare (Ambras, Belvedere)
4. Oberstkämmereramtsamt, Sonderreihe:  
Kart. 38: Die Gemäldegalerie betreffende Akten (1773-1809)  
Kart. 39: Geschenke => Porträts seiner Majestät (1867-1918)

#### e. Staatskanzlei:

1. Akten zu Wissenschaft, Kunst und Kultur, Karton 8 -10

### 2) Wien, Hofkammerarchiv (HKA):

1. Geheime Kameralzahlamtsbücher 1773 – 1778

### 3) Wien, Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA):

#### a. Familienarchiv (= FA) der Familie Harrach, Familiensachen, Karton 202,

Korrespondenz von Ernst Guido Graf Harrach, fol. 43 bis 45.

#### b. Inventare des Familienarchiv Harrach (chronologisch):

1. ÖStA, FA Harrach, Hauptinventare, Karton 775, Gesamtinventar, 1783)
2. ÖStA, FA Harrach, Hauptinventare, Karton 775, Inventar von Schluß Bruck, 1783
3. ÖStA, FA Harrach, Geschäftsbücher, Nr. 1601, Inventar Rohrau, 1788
4. ÖStA, FA Harrach, Geschäftsbücher, Nr. 906, Inventar Rohrau, 1796
5. ÖStA, FA Harrach, Hauptinventar, Karton Nr. 764, Wien, Palais Freyung, 1787.
6. ÖStA, FA Harrach, Inventar von (nach) 1827: Inventar Wien und Bruck, nach 1827
7. ÖStA, FA Harrach, Verzeichnis der Gemälde von 1829
8. ÖStA, FA Harrach, Weiteres Inventarbüchlein, ohne Titel, ohne Folierung, nach 1829

### 4) Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste:

1. fortlaufende Akten der Jahrgänge 1765 bis 1790

- 5) **Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Artaria Archiv:**
  1. Korrespondenz des Verlags Artaria mit Kupferstechern und Händlern (1770-1790)
  2. Inventarbücher des Verlags Artaria (1770-1800):  
Inventar Nr. 3, 1784 (Inv. Nr. 163861 JC), Inventarbuch 4 (1784 bis 1787 (Inv. Nr. 86012 JC) sowie das Inventar Nr. 5, 1789 bis 1791 (Inv. Nr. 86013 JC).
  
- 6) **Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (TLA):**
  1. Inventar der Innsbrucker Hofburg von 1773; Sign.: A 2/7

## II.1 Zeitgenössische Beschreibungen des Äußeren Josephs II.

### 1. Friedrich II. von Preußen über Joseph II. (1770) in Briefen an Voltaire

(Abgedruckt in: „Joseph der Zweyte“ (Aufsatz von Herrn Rektor Fischer) in: Deutsche Monatsschrift, Berlin April 1790, S. 312-313)

„Ich reise jetzt nach Schlesien, und werde den Kaiser sehn, der mich in sein Lager nach Mähren eingeladen hat; nicht um uns zu schlagen, wie ehemals, sondern um als gute Nachbarn mit einander zu leben. Dieser Prinz ist liebenswürdig und voll Verdienst. Er liebt Ihre Werke, und liest sie, so viel er kann; er ist nichts weniger, als abergläubig. Kurz, es ist ein Kaiser, wie Deutschland lange keinen gehabt hat. Wir lieben beyde die Unwissenden und Barbaren nicht; aber das ist noch kein Grund, sie auszurotten“

(An Voltaire, den 18. August 1770)

„Ich komme eben von einer großen Reise zurück. Ich bin in Mähren gewesen, und habe den Kaiser wiedergesehen, der sich in Bereitschaft setzt, eine große Rolle in Europa zu spielen. Geboren an einem bigotten Hof, hat er den Aberglauben abgeschüttelt; erzogen in Pomp, hat er einfach Sitten angenommen, genährt mit Weihrauch, ist er bescheiden; entflammt von Ruhmbegierde, opfert er seinem Ehrgeiz den kindlichen Pflichten auf, die er mit Gewissenhaftigkeit erfüllt; bloß von pedantischen Lehrern gebildet, hat er Geschmack genug, Voltaire zu lesen und sein Verdienst zu schätzen.“

(An Voltaire, den 16. September 1770)

### 2. K. C. Graf zur Lippe, *Joseph II*, Leipzig (bei Heinsius) 1774:

**(Eingangssätze des Büchleins zu seinem Äußeren (keine Seitennummern):**

„Sein Ansehen ist frei, die Augen scharf, die Stirne bedeutend, die Nase etwas gebogen, das Gesicht offen, frisch, und etwas bräunlich, die Bildung / schön, sein Blick allemal ernsthaft, aber gütig; die Haare träget er frei aus dem Gesicht, etwas leicht und kriegerisch ungekräuselt zurecht geleet; sie sind blond von Natur, auf dem Vorkopf kurz abgeschnitten; zu jeder Seite träget er eine leichte Locke, und der Zopf ist mit Band geflochten. Die Brust siehet man gezieret mit dreifachen Ehrenzeichen berühmter Ritterorden seines großen Hauses./ Seine Stellung ist fürtreflich (sic!), sein Bau schön, aber nicht sehr groß, noch stark, seine Gesundheit fest, der Gang munter und anständig, seine Stimme männlich, die Rede gesetzt.

Im Verstande führet er viel Feines, Stärke und Gründlichkeit, ist allezeit Herr von sich selbst, standhaft und bescheiden, nachdenken, klug, entschlossen, herzlich, frei im Wesen, angenehm, munter im Gemüth, gelind gegen andere, streng gegen sich selbst, / gerecht, gnädig, und eben darum gefürchtet, geliebt, geehrt; niemals gehaßt, bedarf er keiner Wachen: er lebet friedsam wie ein Vater, umringet von Kindern, deren Liebe er sicherer findet, als seine Macht. Er verstattet Allen einen freien und leichten Zutritt, und ist bemühet, Vertrauen zu gewinnen, und gerechten Klagen abzuhefen. Er besitzt die Kunst, Blöden durch seine Anreden Beredsamkeit zu geben, weis einen jeden zu trösten, jeden vergnügt / von sich zu lasen. Als deutscher Kaiser will er deutsch, und nicht ausländisch angeredet seyn.“

**3. J. C. Lavater, Beschreibung einer Begegnung mit Joseph II., vom 26. Juli 1777**  
(aus: *Handbibliothek für Freunde*, 1793, S. 168/9)

„Mit keinem Wort kann ich beschreiben die heitere launige Grazie, womit Er mir einen Schritt entgegen kam und mich empfing – wie Er sich sogleich über alle gegenwärtigen durch sein Gesicht heraushob – Welch einen ganz andern Eindruck seine Person auf mich machte, als alle Porträte, alle Beschreibungen, alle Vorstellungen, die ich mir vorher aus beyden geformt hatte ...

„Ha“, sagte er mit einem lächeln, dergleichen ich noch an keinem Sterblichen jemals gesehen – mit einer Huld und Natürlichkeit, wie mir noch kein Menschengesicht begegnete – in einem Ton, wenn wir uns schon Jahre gekannt hätten, und gleichen Standes wären – mit einer Stellung und Gebärdung, die so schicklich, so signifikativ, so schmeichelhaft war – (...)“

**4. Nath. W. Wraxall, Memoires of the courts of Berlin etc. and Vienna in the years 1777-1779, 2 Bde**

**Beschreibung des Äußeren Josephs II. (2. Bd. S. 414-416):**

“(S. 414) Joseph the Second is rather above than below the middle size, and in no degree inclined to corpulency. Though not handsome, he may be accounted agreeable in his person, and when young, he must have been elegant, Those persons who saw him on the day of his nuptials with the Princess of Parma, assert that they never beheld a finer youth. He was magnificent habited in the old Spanish dress, which was calculated to add to the natural advantages of his figure. The Countess of Pergen, who was a spectatress of his coronation at Francfort in 1764, has declared to me, that he appeared to her the most majestic and striking object on which she had ever looked, when he was invested with the royal robes and Insignia; his thick hair falling down over his back in ringlets. He had then a head of hair, such as is ascribed to Apollo by the Poets. So bald / (S. 415) is he now become at thirty-eight, that on the crown of his head, scarcely any covering remains; and in order to conceal the defect, he wears a false toupee. His queue is very thin, but it is his own, and not an artificial one, like that of the Great Frederic.

The emperor’s countenance is full of meaning and intelligence. I have rarely seen a more speaking physiognomy; and it is impossible to look at him, without conceiving a favourable idea of his understanding. His eye, which is quick, sparkles with animation. The contour of his face is long and thin, his complexion fair, his nose aqualine, his teeth white, even and good. An air of mind spread over his features, pleases and prejudices in his favour. The formation of his body and legs is by no means without defect, though he is capable of severe exercise, and of sustainable great fatigue. Nor can his state of health be accounted such, as to afford a reasonable prospect of attaining to very advanced age. Besides the anurism in his leg, which I have formerly mentioned, he / (S. 416) has another extraordinary source of disease; it is an excrescence, of the nature of a wen, on the crown of his head, which naturally increases in size, and may become dangerous in process of time. Conscious of the hazard that he must incur, if it should grow large or suppurate; he has already consulted Brambilla his surgeon, on the subject, who means to extract it with the knife. It is probable that the operation will not be long delayed. (...)”

(Es folgt die Beschreibungen seines Tagesablaufes und seiner Vorlieben.)

**5. Anton F. Geisler (d. J.), Josephs II., Kaisers der Deutschen unter dem Namen eines Grafen von Falkenstein in den Jahren 1780 und 1781 unternommene zweite und dritte Reise. In den Briefen an einen Freund nach England von A. F. Geisler, den Jüngeren, Halle 1781, Wenzel A. von Kaunitz-Rietberg gewidmet**

*Geisler gibt als Einleitung seiner Briefsammlung eine Beschreibung des Charakters Josephs II., wobei er jedoch mit seinem Äußeren beginnt. Zur Illustration verweist er auf ein gezeichnetes Porträt des Kaisers, das er den Briefen beigelegt habe, und betont, daß es mit „physiognomisch“ geschultem Auge zu betrachten sei. (Dem Leser des Buches wird das auf der Titelseite abgedruckte Profilbildnis des Kaisers als Illustration gedient haben.)*

„(S. 5) Ich habe Dir ein Kopie von dem Bildnisse Dieses, von seinen Unterthanen und jedem Deutschen so sehr geliebten als gefürchteten Monarchen beigelegt, wodurch Du Dich ganz, (nur einigermaßen physiognomisch beschauend,) und schon im voraus zu der besten Hofnung bereiten, jedem Edeln Ehrfurcht und Liebe für Ihn, und uns das beste Glück wünschen kannst. (...)

(S. 6) Joseph der Zweite, Kaiser der Deutschen, ist mittlerer Statur und dauerhafter Gesundheit; schlank von Leibe und schön von Bau.

Seine Stellung ist vortrefflich; der Gang munter und anständig; seine Stimme männlich und die Rede gesetzt.

Die Bildung schön, Sein Ansehn frey; die Augen scharf, die Stirne bedeutend; die Nase etwas gebogen, das Gesicht offen, frisch und etwas bräunlich.

Die Haare trägt Er frey aus dem Gesichte, ungekräuselt, etwas leicht und kriegerisch (sic) zu rechte gelegt. Sie sind blond von Natur, auf dem Vorderkopfe kurz abgeschnitten, an jeder Seite trägt Er eine Locke, und der Zopf ist mit Band geflochten.

Die Brust ist geziert mit dreifachen Ehrenzeichen berühmter Ritterorden Seines großen Hauses.

Sein Blick ist ernsthaft aber auch zugleich gütig.

Er ist allezeit Herr von Sich Selbst; standhaft, bescheiden, nachdenkend, klug entschlossen, herzlich, frey, angenehm, munter, gelind gegen andere, und streng gegen Sich Selbst, gerecht, gnädig, und eben darum gefürchtet, geehrt, geliebt; niemanden gehaßt, bedarf Er keiner Wachen.“

*(es folgt eine weitere Beschreibung seines Wesens und seiner Eigenarten bis S. 15)*

6. **Christian Heinrich Wolke, *Schattenrisse edler Teutschen aus dem Tagebuche eines physiognomisch Reisenden*, 2. Bd. 1784 (mit 9 Schattenrissen) (WStLB, Sign.: 94925)**

Beschreibung der „Physiognomie“ Josephs II.:

„(S. 75) Seine Physiognomie kündigt gleich was sehr Großes und Edles an, - viel hohe würdige Menschheit, und ist zugleich ein schöner Zeuge für die Wahrheit, daß Gott den Charakter eines jeden Menschen ihm aufs Gesicht geschrieben hat. – Ein jeder wird gewiß dieses / (S. 76) schöne Männergesicht mit Liebe und Anhänglichkeit lange und gern betrachten, denn alle Theile sind voll des schönsten sprechenden Charakters. O wie viel Hoheit und Adel liegt in diesem Untertheile des Kinnes – in dieser Nase! Wie viel himmlische Huld und Güte in diesem Munde! Würde man auch wohl in der ihm eignen hohen, schönen, männlichen Bogenstirn den lichthellen Verstand verkennen – wohl die an Hartnäckigkeit gränzende (sic!) Festigkeit, – wohl den standhaften Muth? –

Die Lektüre dieses Gesichts ergötzt mich unendlich. Sie redet so viel, und redet so wahr in der Gegeneinanderstellung zu dem Leben des Edlen, als ich noch wenige gefunden habe. – Wäre es möglich, das dieser seine Geschmack, - dieses sanfte zärtliche Gefühl, das sich in der Oberlippe so vorzüglich abbildet, die Liebe zu den Wissenschaften und Künsten ausschließen könnte? – das diese edle Offenherzigkeit, diese Großmuth der Seele, diese Liebe der Menschen und der teutschen Freyheit den rauhen Gebieter und unterjochenden Despoten spielen könnte? Unmöglich das! –

Hoheit und Majestät, - finde ich wohl, ist diesem Charakter ganz angebohren; aber / (S. 77) durchaus wird man in diesen Zügen nichts Unfreundliches, nichts Mürrisches und Stolzes auffinden; die Hoheit paart sich mit Liebe, Sanftheit und Güte, - Ueberhaupt scheint die Schöpferhand, die dies Gesicht gebildet, seine erhabene Bestimmung, die Hoheit seiner Abkunft und seines Geschlechtes in den schönsten leserlichsten Zügen bemerkt zu haben. –

Der Bau seines Körpers ist angenehm; denn Er hat einen schönen proportionirlichen (sic!) Mittelwuchs, und trägt sich auch dabey sehr gut und würdig, ohne die geringsten Affektazion (sic!). Seine gewöhnliche Mine ist sanfter Ernst, der einen unbefangenen ruhigen Denker kündigt. Seine hochgeschlitztes schönes Auge redet viel Leutseligkeit und Sanftheit. Auf der vollen Wangen blühet noch eine hohe angenehme Röthe der Gesundheit, de dem ganzen Gesichte ein recht schönes Ansehn giebt. – Sein Körper ist zimlich (sic!) fest, und er pflegt denselben auch durch Abhärtung, Diät, Mäßigkeit und Bewegung täglich mehr dauerhaft und gesund zu erhalten. Kein österreicherischer Unterthan kann aber mäßiger und frugaler leben als sein Kaiser.

(Er speist gewöhnlich nur einmal, zu Mittage, sehr simpel und gern allein in seinem Cabinette, - am Abend sehr selten, und gemeiniglich nur auf Rei-/ (S. 78) sen, und diese strenge Mäßigkeit, die er schon sehr früh angenommen, ändert er nie ab. Dabey trinkt er wenig Wein; denn Er ist wahrlich ein unendlich größerer Feind der Trunkenheit, als jener große Preußische Offizier, dem es gewiß eine Ehre macht, daß er diesen Edlen Mann vor einigen Jahren bey der ganzen Armee ins Gerüchte brachte, der Er ein Trinker sey. –

Er macht sich in Wien allerley Leibesbewegungen, fährt oft allein in der Frühstunde eines schönen Morgens in dem Prater spazieren (sic!), oder reitet ohne viel Gefolge in den Vorstädten herum; oder geht auch zu Fuße, und das im Sommer

und bey gutem Wetter sehr gern. Um alsdann kein Aufsehen und Störung (sic!) durch seine Gegenwart zu verursachen – welches ihm sehr unangenehm ist: so kleidet er sich unerkannt, oft in einen Mantel und runden Hut; oft aber auch in andere einfache Bürgerkleider, und wählt einsamere schöne Gegenden. In dieser Unerkandtheit ist er dann oft ein Zeuge von mancherley Handlungen und Aufzügen der verschiedenen Stände unter einander in dem Gewirre der Stadt, Ja er geht zuweilen in dieser Freyheit aufs nahe Land und in die Gärten der Vorstädte, um die einfacheren Menschen da in ihren Handlungen und Weben zu belauschen, sich von ihren Geschäften, von ihrem Haus und / (S. 79) Nahrungsstände, von ihren Nachbarn und Oberrn, von ihren Abgaben und Rechtshändeln unterrichten zu lassen. Hier wird er sehr selten erkannt; es sey dann durch seine mitleidige Freygebigkeit. – So hat er schon früh die Welt und die Wahrheit studirt, die den Fürsten auf Erden so sehr verschleyert wird. daher kennt Er die allerindividuellsten Verhältnisse und die allgemeinen Bedürfnisse dieser Menschen so genau. – )

Sonst kleidet er sich öffentlich gar nicht prächtig und kaiserlich; sondern nur geschmackvoll und einfach, wie ein anderer wohlhabender Bürger; Weste und Kleid von feinem Tuche ohne Tressen und schwarze Beinkleider; denn er scheint in allen Dingen durchaus nichts anderes seyn zu wollen, als der erste Bürger im Staate, und allen andern Bürgern ein Beyspiel der stillen Größe in einem simplen und frugalen Leben.

– Bey Feyerlichkeiten pflegt er allemahl Soldatenkleider anzulegen, entweder eine grüne oder weiße Uniform mit rothen Aufschlägen, weil dieses in der That die schicklichste und allezeit fertigste Pracht eines Vaters und Beschützers des Vaterlandes ist. – Pracht und Pomp und Cereminoel sind seinem Charakter und mit seiner ganzen Den-/ (S. 80) kungsart in Widerspruche. Er war schon von früher Jugend auf ein abgesagter Feind davon. Deswegen hat er die Gallatage (sic!), die vielen Hoftafeln, und den Prunk am Hofe abgeschafft und eingeschränkt; ja so gar erlaubt, in Stiefeln aufzuwarten, und dergleichen. So ist er denn in seinem ganzen Wesen Natur – gern unschenirt (sic) und unbekümmert, und will auch, daß es ein jeder sey, mit dem er zu thun hat. – Sein größtes Vergnügen ist Arbeit und Reisen, und die angenehmste Erholung findet er im Schauspiele. Mit schnellem Begriff (sic) und leichter Uebersicht der Sachen arbeitet er sehr leicht und viel, und erhält sich auch auf den fernsten Reisen in einer beständigen Gewohnheit, an den wichtigsten Staatsgeschäften selbst mit Theil zu nehmen, und über große Plane zu medizieren. – Viele Sachen expedirt er selbst mit eigener Hand, schneller, als er sie diktiren würde, und schreibt vieles, was es den Secretairs nicht anvertraut. - (...)

**7. Johann Pezzl, *Charakteristik Kaiser Josephs II. eine historisch und biographische Skizze*, hrg. bei J. B. Degen, 1803<sup>3</sup> (1. und 2. Auflage: 1790)**

mit einem Porträt Josephs II. (seitenverkehrte und veränderte Version nach Füger, signiert mit „C. Rob. Schindelmayer fec.“).

**Bemerkungen über das Aussehen Josephs II. sowie seinen „Anzug“, und seinen Charakter (Kapitel XXXVIII, S. 202-234):**

„Joseph der Zweyte war von mittelmäßiger Leibesstatur: er mochte etwas 5 Fuß 6 Zoll heben. Sein Körper war sehr gut gebaut; nervicht (sic!), ohne plump: kernhaft, ohne fett; mehr voll als mager. Seine Leibes-Constitution zeugte von jener

Geistesblüthe, von jenem Feuer, das er aus Franzens und Theresiens Geblüt ererbt / (S. 203) hatte. Er besaß eine Gesundheit, Kraft und Stärke, die es allein möglich machten, daß er alle die unaufhörlichen und gräulichen Beschwerlichkeiten ertragen konnte, welche jeden anderen würden aufgerieben haben. Er besaß eine schöne, gewölbte Stirne, starke Augenbramen (sic!), eine große gebogene Adlernase, Augen von so schönem Blau, daß es in Oesterreich eine Zeit lang Mode war, Kleider von der Farbe seiner Augen zu tragen; und diese Farbe hieß buchstäblich, in allen Kaufmannsläden, Kaiser-Augenblau. Seine Haare waren lichtbraun. Er trug sie in einem Zopf gebunden, nach Art der Officiere, mit zwey ganz ungekünstelten Seitenlocken, und einem kurz abgeschnittenen Toupet.

Seine Gesichtsmiene war in jüngeren Jahren unbeschreiblich angenehm, und zugleich majestätisch. Seine unmäßigen körperlichen Beschwerden aller Art, zogen ihm einige kleine Gebrechlichkeiten zu: er bekam Aderbrüche in den Füßen, Flüsse in den Augen, die Rose \*(Im gemeinen Ausdruck: der Rothlauf) am Kopfe. Um die Heilung dieser letztern bequemer zu besorgen, fing er im Jahr 1785 an, Perücken zu tragen, welche ihn schon stark entstellten. In späteren Jahren war seine Gesichtsfarbe, durch die vielen Reisen, durch den Aufenthalt im Felde, wo er weder Frost noch Hitze, weder Schnee noch Regen scheute, stark rothbraun / (S. 204) geworden. Auch bekam er allmählig tief herunterhangende Backen, wodurch jene Züge von Anmuth und freundlicher Theilnehmung beynahe ganz verwischt wurden. Er sprach meistentheils hastig und ernsthaft. Wenn er zornig ward, so zog er die Oberlippe stark aufwärts, daß man die Zähne sah; die Augen wurden starr und feurig; er pflegte in diesem Zustande wohl auch mit den Füßen zu stampfen.

#### **(Über seine Kleidung:)**

In seiner frühesten Jugend wurde Joseph ungarisch gekleidet. In seinen Jünglingsjahren wechselte er diese Tracht mit der deutschen; und im männlichen Alter ging er immer in deutschere Kleidung. Nur al Theresientag 1765 zog er zum ersten Mahl die blaue Husaren-Uniform an, von dem Regimente, welches seinem Namen führte; und in dieser Uniform stattete an diesem Tage seiner Frau Mutter den Glückwunsch ab. Auch trug er einige Jahre hindurch bey den verschiedenen Anlässen diese Husaren-Uniform, besonders, wenn er bey den jährlichen Manövers (sic) in die Gegen kam, wo sein Husaren-Regiment mit exercirte.

Seit dem Jahre 1768 ungefähr, kleidete er sich gewöhnlich in deutscher Uniform, entweder weiß und roth, oder grün und roth, wie das nach ihm benannte Regiment Chevauxlegers. Auch auf der Reise, wenn sie nicht über die Gränzen seines eigenen Staats hinaus ging, / (S. 205) trug er beständig Uniform ... Die grüne stand ihm am besten zu Gesichte.

Ob er diesen militärischen Anzug deswegen trug, weil ihm seine Frau Mutter nach Franzens Todes das ganze Kriegswesen übergeben hatte; ob es aus eigenem Geschmack, aus Hang zur Simplicität, mit unter auch als Nachahmung des Königs Friedrich geschah, den er öfters mündlich und schriftlich seinen Meister in der Kriegskunst genannt hatte, weiß ich nicht. Aber dieses weiß ich, daß man ihn außer der Zeit seiner militärischen Beschäftigungen, auch lieber ohne Soldaten-Kleidung gesehen hätte; weil ein Landesherr nicht bloß Vertheidiger seines Staats sondern auch Gesetzgeber und Bürger seyn muß.

Auf der Reise in fremde Länder, oder sonst im Negligee zu Hause trug er gern einen braunen oder andern dunkelfärbigen Frak (sic); und über alle diese Kleidungen in der kälteren Jahreszeit, einen grünen oder dunkelblauen Kapot; einen schlichten Hut, ohne alle Verzierung, Stiefel und Sporn.

An Gala-Tagen, Ritterordensfesten, bey der Fronleichnamsp procession (sic), und bey andern öffentlichen feyerlichen Anlässen, trug er die Feldmarschalls-Uniform, nämlich weiß und roth; an der Brust die mit Brillanten gestickten Sterne, und über die rechte Schulter, nach der linken Hüfte, die Bänder der beyden inländischen Orden; um den Hals den goldenen / (S. 206) Vlies; große Schuschnallen mit Brillanten, aber äußerst selten Ringe an den Fingern. – „Man muß sehr schöne Hände haben, wenn man Ringe tragen will,“ sagte er.

Er hielt sich in seinem Anzug nett und reinlich, und sah es gerne, wenn die Leute, welche um seine Person zu thun hatten, nicht prächtig, aber ebenfalls nett und reinlich im Anzug waren.“ (...)

(es folgt eine detaillierte Beschreibung seines Tagesablaufs)

**8. anonym, *Die Regierung Kaiser Josephs II. Ein Lesebuch für Jedermann; mit des Monarchen Porträt, Leipzig 1791***

**Einordnung seines Wesens in die Rubriken der Temperamentenlehre, S. 331 – 332:**

„Cholerisch-Sanguinische Leute sind die, welche in der Welt am meisten bemerkt und gefürchtet wer- / (S. 332) den, und welche Epoche machen; am kräftigsten wirken, herrschen, zerstören und bauen. Cholerisch-Sanguinisch ist also der wahre Herrscher-und Despoten-Karakter: sagt der Herr von Knigge.

Josephus des Zweiten Temperament war das Cholerisch-Sanguinische; und seine Handlungen verriethen es. Herrschen, wirken, zerstören, bauen, war ganz und unaufhörlich seine Sache. Alle seine Fehler und Schwachheiten waren Resultate seines Temperaments.

Rasch und aufbrausend; schnell ergreifend und eben so schnell wieder verwerfend, war seine Gemüthsart. Rasch sein Gang, rasch seine Gebährde, rasch alles sein Thun. Weichlichkeit war eine ihm unbekannt Sache; und Sorge und Schonung für sein Leben und seine Gesundheit waren ihm lästig. (...)

**9. Johann Caspar Lavater, *Reise nach Kopenhagen im Sommer 1793, aus dem Tagebuche, S. 341-342***

(Tagebucheintrag vom 26. Mai 1793, aus Gespräch mit Freunden in Nürnberg):

„(S. 341) Der Wurf des Gesprächs fiel auf Kaiser Joseph; Ich erzählte mit Wenigem, was ich von ihm hielt – Eigentlich groß war Er gewiß nicht; Kein Mann von Kultur, und Geschmack, kein eigentlich weiser – wohl aber Geistreicher, schnellthätiger, im Grunde wohldenkender Mann – Sein Äußeres habe was Grosses und Gemeines zugleich. Gang und Stellung haben nichts Fürstliches, aber die Nase was Vielversprechendes / (S. 342) gehabt. Ich hab´ ein Paar Momente an Ihm wahrgenommen, die mir die natürliche Güte Seines Herzens unwidersprechlich verbürgt. Selbst wenn es möglich gewesen wäre, diese zu erheucheln – so hab´ Er sie doch nur von sich kopieren können.“

**IV.1: Porträtaufträge des Wiener Hofes (1765 – 1790)**

(Exzerpt aus FLEISCHER 1932)

Nr. nach Fleischer <sup>1</sup>	Jahr	Maler	Aufträge über Porträts generell	Preis in Gulden	Stückpreis (ca.)	davon Porträts Josephs II.	Preis für Porträts Josephs II.
Nr. 311	1765	Meytens, Martin van	3 an den Hof geschickte Porträts (jedoch unklar, wen sie darstellen)	1031	340	(x)?	340
Nr. 313	1765 Okt.	Bencini	2 gemalte Porträts der Kaiserin und 2 Porträts des Großherzogs von Toskana	198	50		
Nr. 418	1766	Weikert, Georg	4 Porträts an den Bischof von Brixen (ebenso viel wie die Gemälde kosteten jeweils noch einmal die Vergolder- und Rahmen)	123	30	x	30
Nr. 434	1766, Juli	Rausch, Martin	Für Ausbesserungsarbeiten an vier Porträts (Kaiser Karl VI., seiner Gemahlin, und beiden Töchtern)	50	12		
Nr. 442	1767	Weikert, Georg	5 Porträts anderer Familienangehörigen, für je 8 Dukaten + „Verschlag“, an den Bischof von Brixen	169	32		
Nr. 450	1767 April	Messerschmidt, Franz Xaver	1 Reliefbüste aus Metall mit dem Bildnis Josephs II.	1000	1000	x	1000
Nr. 465	1767	Palko	1 posthumes Bild Franz I., jedoch unfertig, da auch Palko gestorben (der ausgemachte Betrag war 1237 Gulden gewesen; jedoch wurden, weil das Porträt nicht vollendet wurde, nur bezahlt:)	412	412		
Nr. 1010	1769	Schmidt, Joh.	1 ganzfig. Porträt des verstorbenen Kaisers Franz I., welches nach Lothringen in den Fürstensaal geschickt werden soll (wohl Schreiben der Kaiserin vorliegend dazu!)	100	100		

Nr. 363	1769	Seybold, Franziska	Für 5 Porträts, von denen vier Porträts die Kaiserin und ein Porträt den Prinzen von Parma darstellen, mit ihren Rahmen	58	12		
Nr. 368	1769, Dez	Seybold, Franziska	Für 5 kleine Porträt à 2 Dukaten, fünf Rahmen à 14 Groschen und 5 Gläser à 1 Gulden	45	9		
Nr. 370	1769	?	„Wegen nach Hall in Innsbruck zu Wahser geschickt 8 Verschläg mit Portraits und Gemälde die Auslagen“ (=> nur die Auslagen für die Spedition)	86			
Nr. 626	1770	Bencini	Für 2 gelieferte Porträts der Kaiserin als Witwe	99	50		
Nr. 629	1770	Hauzinger	2 für die Innsbrucker Residenz gemalte Porträts der Erzherzogin Amalia und Antonia	412	205		
Nr. 630	1770	Pohl, Wenzel	3 Porträts für Innsbruck: der beiden Kaiser Franz und Joseph und Maria Theresia (wird wohl für den Riesensaal sein) (über die bereits erhaltenen ca. 400 Gulden nun weitere 206, insgesamt:	606	202	x	202
Nr. 631	1770	Meßmer und Pohl	Bilder der ungarischen Krönung für die ungar. Hofkanzlei	6200	?		
Nr. 632	1770	Bencini	Für eine ungenannte Anzahl von Porträts (vermutlich 3?)	173	?		
Nr. 636	1770	Bencini	1 Porträt des Erzherz. Maximilians	49	50		
Nr. 638	1771	Glunick, Anton	3 große Porträtbilder für den Saal in Innsbruck(!)	900	300		
Nr. 645	1771	Bencini, Anton	1 Porträt der Kaiserin	50	50		
Nr. 648	1771	Greipl	2 Bilder der Vermählung Josephs II. für das Belvedere (vgl. Nr. 659: später weitere 400 Gulden gezahlt)	2400	1200	x	1200

Nr. 524	1771	Batoni	„dem Maller in Rom (=Pompeo Batoni), welcher die Bildnis des Verstorbenen Kaysers Fransci in Lebens grösse gemahlen, zu handen des H. v. Sanboin in Florenz und solches Praesent Ihme zu übermachen ein goldene mit Brillanten besetzte Medaille in Werth 200 Ducat, dann 100 Souv. d'or “	1237	1237		
Nr. 536	1771	Batoni und Maron	Für 2 Porträts von dem Kaiser und dem Großherzog sowie der Großherzogin und ihren Kindern (ausbezahlt an Hofrath Posch): „denen 2 Mahlers in Rom Battoni und Maron Vor 2 Portraits Ihro Maytt des Kaysers und Groszherzog und groszherzogin nebst ihren durchlauchtigst Jungen Herrschaften ut Berechnung zu Handen des hof Rath Posch ... 7050 f 33 x“ HHStA, Geheime Kammerzahlamtsbücher 1770-1773, Nov. 1771, fol. 79, publiziert in: Fleischer 1932, S. 120, Rechngs.-Nr. 536)	7050	3500	x	3500
Nr. 605	1771	Beyer, Gabriela	Soll jährlich Porträts anfertigen, dafür jährliche Pension von:	600	?	?	
Nr. 652	1772	Bencini, Anton	1 Porträt der Kaiserin (im Januar 1772)	50	50		
Nr. 653	1772	Neuhauser, Franz	1 Familienporträt „seiner Majestät“	76	76	x	76
Nr. 1031	1772	Rausch, Joh. Martin	„seine sämtlichen Unkosten und Auslagen wegen 14 Stück Porträts von den alten K. K. Herrschaften in das K. K. Schloß Eckhartsau abgeschickte und von kleinen Format in Lebensgröße gerichtet, laut Quittung“	150	?		
Nr. 540	1772	Macpherson	dem Mahler Macpherson Vor 5 Portraits 430 f -x "	430	86		
Nr. 654	1772	Mesmer und Pohl	Großes Bild „wegen von denen 2 groszherzogl. Prinzen überkommenen Toison, die Function vorstellend	2300	2300		
Nr. 658	1772 Juli	Auerbach, Karl	„verschiedene in das Schloß nacher Prag verfertigte Portrait ut consignation“	700	?		
Nr. 662	1772	Hickel, Joseph	Porträts für den Prälaten zu Wettenhauszen	200	?	(x)?	?

Nr. 610	1772	Bencini, Anton	pro Quartal 4 (vermutlich Miniatur-) Porträts der Kaiserin und des Kaisers, nach deren Weisung anzufertigen, demnach für 16 Porträts eine jährliche Pension von:	800	50	8	400
Nr. 663	1772	Bencini, Anton	Für ein ausgebessertes Porträt des Kaisers	8		x	8
Nr. 667	1772	Auerbach, Karl	1 Bild der Vermählung der Erzherzogin Marie Christine, jeden Monat 50 Gulden zu zahlen	600	600		
Nr. 558	1773	Batoni	Miniaturporträts von Franz I und Joseph II.	1693	846	x	846
Nr. 673	1773	Zollicher	1 Porträt des Kaisers	21	21	x	21
Nr. 680	1773	Steiner	3 große Bilder: König von Neapel samt der Familie, die Dauphine, die Herzogin von Parma samt Familie)	900	300		
Nr. 681	1773	Winckler, Joh.	Miniaturen!: 4 Familienporträts	342	80		
Nr. 684	1773	Hauzinger	2 Porträts für den Universitätssaal in Tyrnau (vermutlich Kaiser und Kaiserin)	423	210	x	210
Nr. 768	1773	Zollicher	4 Porträts der Kaiserin: 1 Kniestück und 3 kleine auf Blech	80	?		
Nr. 772	1774	Greipl	Zu übermalendes Bild im Belvedere, die Vermählung mit Isabella von Parma betreffend	300			
Nr. 778	1774	Auerbach, Karl	1 Bild, das Begehren Alberts an Maria Christine vorstellend, über die bereits bezahlten 600 Gulden hinaus:	300			
Nr. 780	1775	Vinaz(er)?	„dem Vinazer Vor ein aus Stein geschnittenes Portrait der Kayszerin“	86			
Nr. 783	1775	Auerbach, Karl	2 Porträts in Lebensgröße, die Königin und den König von Frankreich darstellend	423	210		
Nr. 784	1775	Vinaz(er)?	„dem Vinazer Vor ein Portrait des Kayszers Joseph von Gips“	25			
Nr. 790	1775	Batoni	Für die Kupferstiche (des Doppelporträts)	860	?		
Nr. 803	1775	Bencini	2 Miniaturporträts des Erzherzogs Maximilian	100	50		

Nr. 804	1775	?	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers, die in den Ratssaal nach Pohlen geschickt wurden, samt Rahmen, die Auslagen	308	154	x	154
Nr. 807	1775	Auerbach, Karl	4 große Porträts	400	100	?	?
Nr. 812	1775	Bencini	3 Porträts (= Miniatur!), die in 2 Ringe eingepaßt werden (vom Kaiser, von Ferdinand und Maximilian)	150	50	x	50
Nr. 813	1775	Vinaz(er)?	„dem Vinazer Vor ein aus Stein geschnittenes Portrait S. M. des Kayszers 20 Duc.“	20	20	x	20
Nr. 818	1775	Winkler	1 Miniaturporträt des Erzherzogs Maximilian	30	30		
Nr. 821	1776	Zollicher, Johann	2 Brustporträts von der Kaiserin als Witwe sowie von Joseph II.	42	21	x	21
Nr. 835	1776	?	2 Porträts des Kaisers und der Kaiserin nach Tallosch in Ungarn samt Rahmen	95	48	x	48
Nr. 830	1776	?	Auftrag, der andeutet, daß Porträts per Schiff nach Preßburg geschickt wurden: dem Schiff Meister Mayer wegen nach Prehsburg an bischof Perthold abgeschickten Verschlag mit Porträts“	-	-	(x)	?
Nr. 834	1776	Högler	2 große Porträtrahmen kosten 25 Gulden!	25			
Nr. 836	1776	Zollicher	1 kleines Porträt der Kaiserin	8	8		
Nr. 837	1776	Bencini	2 Familienporträts von Neapel	1693	850		
Nr. 839	1776	Zollicher	2 Porträts	34	17		
Nr. 844	1776	Zollicher	1 Porträt	106	106		
Nr. 846	1776	Hauzinger	1 Familienporträt (Wettbewerb für Schloßhof!) der großherzog. Familie	1200	1200		
Nr. 846	1776	Lindner	Familienporträt der Neapolitanischen Fam.	800	800		

Nr. 846	1776	Ellenheinz	Familienporträt der Mailändischen Fam.	600	600		
Nr. 846	1776	Pohl	Familienporträt der Parmesanischen Fam.	600	600		
Nr. 847	1776	?	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers, die in die Universität nach Innsbruck geschickt wurden, „die auslaag“	70	35	x	35
Nr. 851	1776	Bencini	Für ihre Majestät gelieferte Porträts	127	?	?	?
Nr. 852	1776	Winckler (Portrait Maler)	1 Porträt der Kaiserin	50	50		
Nr. 854	1776	Donath, Daniel	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers	42	21	x	21
Nr. 855	1776	Zollicher	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers	34	17	x	17
Nr. 859	1777	Bencini	1 Porträt des Kaisers (aufgrund des Preises wohl keine Miniatur!)	85	85	x	85
Nr. 862	1777	Högler	2 Porträtrahmen kosten 20 Gulden (die Vergolderarbeit kostet 22 Gulden)	-	-		
Nr. 864	1777	Zweig	2 Miniaturporträts des Kaisers	25	12	(xx)	25
Nr. 865	1777	Grahsi, Jos.	2 Miniaturporträts der Kaiserin	25	12		
Nr. 872	1777	Bencini, Anton	“2 Portraits von der Kayszerin als Wittib und Kayszer Joseph“	68	34	x	34
Nr. 1102	1778	Bayer, Gabriela	„Bayerin Gabriela, geb. Bertrand geweszt K. Cammerdienerin bis ihr Gemahl hof statuarius eine größere Besoldung bekommt und weilen selbe alle Jahr Vor Ihro Maytt. Portrait Bilder Verferttigen musz. V. 771 jährl.“	600	?	?	?

Nr. 889	1778	Bencini	2 Miniaturporträts ihrer Majestät (Maria Theresia)	25	12		
Nr. 892	1778	Auerbach	3 Porträts	338	113	?	
Nr. 895	1778	Bencini	2 (Miniatur?)porträts	68	34	?	
Nr. 897	1778	Hauzinger	3 große Porträts, davon 2 (Joseph, Maria Anna, Elisabeth sowie M. Antoinette, Maximilian) nach Schloßhof, und 1 (Joseph, Maria Anna, Elisabeth) in Wien zurückbehalten	1058	950	x	950
Nr. 898	1778	Bencini	2 Miniaturporträts	67	34	?	
Nr. 901	1778 Aug.	Bencini	“dem Pencini Miniaturmahler ...” (ohne weitere Bestimmung bei Fleischer)	135		?	
Nr. 904	1778 Dez.	Bencini	2 Miniaturporträts	68	34	?	
Nr. 908	1779 Mai	Bencini	2 Miniaturporträts	67	34	?	
Nr. 911	1779 Juli	Winkler	„wegen Ihro Maytt. geliefertes Porträt“	203	203	x	203
Nr. 912	1779	Auerbach	1 Porträt Ihrer Majestät der Kaiserin	128	128		
Nr. 913	1779 Dez	Bencini	2 Miniaturporträts	67	34	?	
Nr. 922	1780 Juni	Bencini	2 Miniaturporträts	67	34	?	
Nr. 931	1781	Rausch, Joseph	1 Porträt den Kaiser Franz I darstellend	280	280		
Nr. 972	1781	Zollicher, Joh.	1 Porträt des Kaisers im Toisonskleid	213	213	x	213
Nr. 975	1780 Jan	Bencini	Für ausgebesserte und neu gemachte Porträts	76		?	
Nr. 976 (Teil 1)	1780	Zollicher	1 Porträt des Erzherzogs Maximilian	32	32		

Nr. 976 (Teil 2)	1780 Febr.	Zollicher	1 Zeichnung des Kaisers im Ornat des Hl. Stephansordens	36	36	x	36
Nr. 1031	1772 März	Rausch, Joh. Martin	Unkosten für 14 Porträts „von den alten K.K. Herrschaften in das K.K. Schlosz Eckhartsau abgeschickten und von kleinen format in Lebens Gröhse gerichtet“	150	?	?	
Nr. 1179	1786	Hickel, Joseph	5 Komödiantenporträts	1125	225		
Nr. 1181	1787	Hickel, Joseph	3 Komödiantenporträts	333	111		
Nr. 1183	1787	Hickel, Joseph	2 Komödiantenporträt (vom vorhergehenden Juli)	450	225		
			<b>Summe insgesamt für alle 95 Porträtaufträge:</b>	<b>46138</b>			
			<b>Summe für alle 26 Porträts, die Joseph II. darstellen:</b>				<b>9745</b>

<sup>1</sup> **Zuordnung der Rechnungsnummern nach Fleischer (1932):**

Rechnng.-Nr.: 206 - 316 = Wien, HHStA, GKZA Amtsbücher 1763 - 1765 (Fleischer, S. 81 - 94)

Rechnng.-Nr.: 317 - 503 = Wien, HHStA, GKZA Amtsbücher 1766 - 69 (Fleischer, S. 94 - 116)

Rechnng.-Nr.: 504 - 685 = Wien, HHStA, GKZA Amtsbücher 1770-1773 (Fleischer, S. 116 - 137)

Rechnng.-Nr.: 686 - 978 = Wien, HKA, GKZA Amtsbücher 1773 - 1778 (Fleischer, S. 137 - 172)

Rechnng.-Nr.: 979 – 1099 = Wien, HHStA, Kaiserl. Königl. Cassa Scontro über Emphangen- und Ausgegebene Gelder von 1.10.1765 bis 1.02.1781 (Fleischer, S. 172 - 195)

Rechnng.-Nr.: 1100 - 1116 = Wien, HHStA, GKZA Amtsbücher: Besoldungs- und Pensionsprotokoll 1778 – 1782 (Fleischer, S. 195 - 197)

Rechnng.-Nr.: 1117 - 1197 = Wien, HHStA, Geheime Kammer- und Hofzahlamts Rechnungen 1763 – 1790 (Fleischer, S. 197 - 207)

**IV.2 Kosten für Porträts Maria Theresias 1765 – 1780**

(Exzerpt aus FLEISCHER 1932, vgl. dazu auch Tabelle IV.1)

Nr. nach Fleischer	Jahr	Maler	Auftrag	Preis in Gulden	Stückpreis (ca.)	Porträts Maria Theresias	Kosten für Porträts Maria Theresias
Nr. 311	1765	Meytens, Martin	3 an den Hof geschickte Porträts (wessen Porträts?)	1031	340	x	
Nr. 313	1765 Okt.	Bencini	2 gemalte Porträts der Kaiserin und 2 Porträts des Großherzogs von Toskana	198	50	xx	100
Nr. 418	1766	Weikert, Georg	4 Porträts an den Bischof von Brixen (ebenso viel wie die Gemälde kosteten jeweils noch einmal die Vergolder- und Rahmen!)	123	30	x	
Nr. 363	1769 Okt.	Seybold, Franziska	Für 5 Porträts, von denen vier Porträts die Kaiserin und ein Porträt den Prinzen von Parma darstellen, mit ihren Rahmen	58	12	xxxx	48
Nr. 626	1770	Bencini	Für 2 gelieferte Porträts der Kaiserin als Witwe	99	50	xx	99
Nr. 630	1770	Pohl, Wenzel	3 Porträts für Innsbruck: der beiden Kaiser Franz und Joseph und Maria Theresia (wird wohl für den Riesensaal sein) (über die bereits erhaltenen ca. 400 Gulden nun weitere 206, insgesamt:	606	202	x	202
Nr. 645	1771	Bencini, Anton	1 Porträt der Kaiserin	50	50	x	50
Nr. 652	1772	Bencini, Anton	1 Porträt der Kaiserin (im Januar 1772)	50	50	x	50
Nr. 610	1772	Bencini, Anton	pro Quartal 4 Porträts der Kaiserin und des Kaisers, nach deren Weisung anzufertigen, demnach für 16 Porträts eine jährliche Pension von:	800	50	8 (pro Jahr)	400
Nr. 684	1773	Hauzinger	2 Porträts für den Universitätssaal in Tyrnau (vermutlich Kaiser und Kaiserin)	423	211	x	211

Nr. 768	1773	Zollicher	4 Porträts der Kaiserin: 1 Kniestück und 3 kleine auf Blech	80	?	xxxx	80
Nr. 780	1775	Vinaz(er)?	„dem Vinazer Vor ein aus Stein geschnittenes Portrait der Kayszerin“	86		x	
Nr. 804	1775	?	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers, die in den Ratssaal in Prag geschickt wurden, samt Rahmen!	308	154	x	154
Nr. 821	1776	Zollicher, Joh.	2 Brustporträts von der Kaiserin als Witwe sowie von Joseph II.	42	21	x	21
Nr. 835	1776	?	2 Porträts des Kaisers und der Kaiserin nach Tallosch in Ungarn samt Rahmen	95	47	x	47
Nr. 836	1776	Zollicher	1 kleines Porträt der Kaiserin	8	8		8
Nr. 847	1776	?	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers, die in die Universität nach Innsbruck geschickt wurden, „die auslaag“ ????	70	35	x	35
Nr. 852	1776	Winckler	1 Porträt der Kaiserin	50	50	x	50
Nr. 854	1776	Donath, Daniel	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers	42	21	x	42
Nr. 855	1776	Zollicher	2 Porträts der Kaiserin und des Kaisers	34	17	x	17
Nr. 865	1777	Grahsi, Jos.	2 Miniaturporträts der Kaiserin	25	12	xx	25
Nr. 872	1777	Bencini, Anton	“2 Portraits von der Kayszerin als Wittib und Kayszer Joseph“	68	34	x	34
Nr. 889	1778	Bencini	2 Miniaturporträts ihrer Majestät (Maria Theresia)	25	12	xx	25
Nr. 912	1779	Auerbach	1 Porträt Ihrer Majestät der Kaiserin	128	128	x	128
			<b>Summe für alle Porträts Maria Theresias:</b>				1826

### IV.3 Ausgaben Josephs II. im 2., 3. und 4. Quartal 1769):<sup>1</sup> (Angaben in Gulden)<sup>2</sup>

#### 2. Quartal 1769 (1. Februar bis 30. April)<sup>3</sup>

Zu allerhöchsten Händen	21.687,25
An verwendeten baaren Geldern (zu Ausstellung einer Obligation)	50.000,00
Auf Pensionen und Almosen	9.191,31
Auf Amtsnothdurften	10,46
An Extraausgaben	17,30
	=
	<b>80.907,12</b>

#### 3. Quartal 1769 (1. Mai bis 30. Juli)

Auf allerhöchste Anschaffung	103.264,04
Auf (...) Obligationen	30.000,00
an hindangegebenen Obligationen	30.000,00
Auf Pensionen und Almosen	9.075,58
Auf Amtsnothdurften	6,36
	=
	<b>172.346,38</b>

#### 4. Quartal 1769 (1. August bis 31. Oktober)

Zu allerhöchsten Händen	16.666,00
Auf allerhöchste Anschaffung	25.525,00
An verwendeten baaren Geldern (zur Ausstellung einer Obligation)	30.000,00
Auf Pensionen und Almosen	8.883,20
Auf Amtsnothdurften	8,07
	=
	<b>81.083,20</b>

<sup>1</sup> Wien, HHStA, Geheimes Kammerzahlamt, A 155: Prothocolum über Empfang, Ausgab und Rest bey Ihro Kaiserl. Königl. Majest. Josephi II geheimen Kammer Zahl Amt, vom 1. Nov.ber 1763 bis ult. July 1776.

<sup>2</sup> Ein österreichischer Gulden entspricht ca. einem Viertel eines Dukaten. (vgl. für den exakten Wert Josef Auböck, Handlexikon über Münzen, Geldwerthe, Tauschmittel, Zeit-Raum- und Gewichtsmassen der Gegenwarth und Vergangenheit aller Länder der Erde, Wien 1893, demzufolge 1 Dukat exakt 4fl.(Gulden) 80148 Kreuzern in Österreich entspricht).

<sup>3</sup> Die Quartale wurden anders als heute berechnet. (vgl. Bezeichnung in GHKZ A 155).

#### **IV.4: Korrespondenz zum Auftrag des Doppelporträts von Pompeo Batoni und seinen Folgeaufträgen**

**(Wien, HHStA, Alte Kabinettsakten (=AKA), Ital. Korrespond. 1769-1770, Ktn. 35)**

*Alle Briefe, die in dem Zeitraum zwischen 1768 und 1771 entstanden, wurden geprüft. Diejenigen Briefe, die nicht mit dem Sujet des Porträts und seinen Nachfolgeaufträgen zutun hatten, sind nur erwähnt. Alle anderen sind hier abgedruckt.*

*Die Kommentare sind kursiv gesetzt. Die Passagen, die wichtig erscheinen und auf die im Textband eingegangen wurde, sind unterstrichen.*

##### **a) Briefwechsel zwischen Baron St. Odile in Rom und einem Sekretär Maria Theresias:**

###### **1. Rom, 14. Juni 1769 von Baron de Saint Odile an „Monsieur et tres cher ami“ (vermutl. Baron de Neny), beantwortet am 6. Juli:**

„Les affaires couramment ici a devenir serieuses (...)“

*Kommentar: das Thema des Briefes ist die Figur, die der Kaiserliche Hof während des Konklaves gemacht hat.*

*Nur eine Seite ist erhalten. Die zweite Seite, auf der der Autor sich zum Doppelporträt äußern wollte, fehlt!*

###### **2. Rom, den 14. Juni 1769 einzelnes Blatt, vermutl. Kopie eines Berichtes, ohne Absender:**

„La risposta che il Sig.r Amb.e di Venezia ha ricevuto dalla Sua Republica sopra l'affare del Sig. Card.le Molino, non è stata delle piu favorevoli, poiché altro non contiene, se non che il Sign. Card.le verrà reintegrato nelle temporalità (...)“

*vierter Absatz (= letzter auf verso):*

“Il Papa ha voluto vedere ultimamente il Quadro fatto da Pompeo Battoni, in cui sono ritrattati l' Imperatore e il Gran Duca, eglie ha ordinata una Copia per Se, volendo poi farla ridurre in mosaico per farne un regalo all'Imperatrice Regina.”

**3. Rom, den 17. Juni 1769 von Baron de Saint Odile (beantwortet am 6. Juli):**

„Vous verrez par la copie de la lettre icj jointe tous ce qui regarde l'expedition des portraits du S.M. l'Empereur e de S.Art. Le Gran Duc; ainsi c'est une affaire terminée. Vous y verrez aussi quelque detail relatif au Mosaique qui est destiné pour S.M. l'Impératrice Reine. Si après cela Elle ordonne quelque chose Elle sera exactement obeie. (...)»

**4. Rom, den 17. Juni 1769, Kopie eines Briefes von Graf Rosemberg**

“In adempimento degli ordini di S. M. L'Imperatore comunicattimi da V. E. con sua umaniss(im)a de' 14. scaduto spedisco questa sera costi il Quadro de' Ritratti della M. S., e di S. A. R. in una cassa ben chiusa, ed imballata, che in Procaccio Agresti mi ha promesso di trasportare con tutta la diligenza, ed in modo che non abbia a pa(r)tire per viaggio. Mi farà l' E.V. un singolar favore di avvisarmi per mia quiete, se il d(etto) Quadro sarà così arrivato in quel buono stato, in cui lo ha ricevuto il d. (=detto) Procaccio. La spesa della sud. (=sudetta) cassa ed imballatura ha importato scudi (*dann folgt Freiraum ...*) di moneta Romana, che ha fatto mettere nel conto delle spese diverse dell'anno corrente.

In quest' occasione non devo mancare di vendere al Sig. Pompeo Battoni quella giustizia che merita, con assicurare, l'E.V., che per ridurre il d(etto) Quadro alla maggior perfezione possibile si è data un'attenzione molto maggiore, e vi ha impiegato assai maggior tempo di quel che è solito per Quadri di tal grandezza di tal prezzo.

L'altro originale che il S. Battoni stà ora facendo, e che frà poco avrà ultimato, non riuscirà certamente meno perfetto di quello che ora si spedisce, né vi è la minima differenza nelle due teste, é ve ne sarà in tutto il resto del Quadro.

Il mosaico di d. Quadro, che il Papa ha ordinato per mandarlo poi in regalo a S. M. l'Imperatrice Regina, si lavorerà in Casa dello stesso Sig. Battoni, affinché egli possa assistervi di continuo, premendogli che venga eseguito colla maggior esattezza e finezza, e che riesca in tutto similissimo al Quadro; ed in tal' occasione avrà tutto il comodo di dipingere il terzo Originale.

Qualora S. A. R. ne desiderasse uno, come me ne diede un cenno in Roma, con divini che mi avrebbe poi fatti giungere i suoi ordini, farebbe opportuno che non tardassero questi ad arrivarvi, per poterne prevenire il S. Battoni, a cui molte sono le commissioni che ne vengono date. E siccome moltiss.mi.

*(Ende des Blattes, zweites fehlt!!)*

**5. Schönbrunn, den 6. Juli 1769 von Baron den Neny(?), an Baron de Saint Odile in Rom:**

Monsieur,

Je repons à Vos Lettres obligeantes du 14. et du 17. du mois dernier; Elles ont fait autant de plaisir à mon aug<sup>e</sup> Souv<sup>ne</sup> qu'à moy, et S. M. Vous saura bon gré de ce que Vous me manderez ulterieurement sur ce qui se passera d'interessant

dans Vos Contrées. Nous attendons le Tableau de Battoni à chaque moment. Je Vous fais mon Compliment sur Votre nouvelle Liaison avec Mr. le Cardinal Bernis; il y a long tems que je le respecte infiniment d'après sa seule Reputacion; et quelques productions de son genie me persuadent qu'il est aussi bon Compagnon que grand-homme; il a toujours jouï par tout de l'Estime generale des honnêtes gens (.....)

**6. Rom, den 15. Juli 1769 von Baron de Saint Odile (beantwortet am 31. Juli)**

Monsieur et tres cher ami,

Je me contenterai par celley de repondre a un seul article de votre chere derniere, par la quelle vous me demandez quelle Marque de Clemence S.M. l'Impératrice Reine pourroit donner au M(onsieu)r Pompeo Battoni. Je croirois que suivant en quelque façon les Traces de grands souverains, qui ont decoré de marques d'honneurs des artistes habiles, qui avoient eu la bonheur de travailler pour Eux, S.M. pourroit accorder gratis au M(onsieu)r Pompeo des lettres de noblesse de l'une de ses Chancelleries. Si Elle vouloit en outre y ajouter une Tabatiere d'or d'un prix moderé //ce seroit un surcroit (=Zuwachs) de faveur. mais la 1<sup>ere</sup> grace me paroitrait suffisante, et il est temps d'apprendre aux hommes a préférer l'honneur a l'interêt. Je ne sais pas si vous serez de mon avis; mais je m'en remets d'avance au votre.

J'ai l'honneur de vous joindre la copie de la lettre du Roÿ d'Espagne au Pape, qui contient de passages remarquables. Sa M<sup>sté</sup> se trouve dans un embarras extrême. Je suis cependant toujours d'avis qu' Elle sacermodera a la suppression de la compagnie de Jesus, si Elle croit que cela puisse rendre la Paix au. S<sup>t</sup> Siège, mais si Elle reçoit au contraire des degouts de ceux qui lui demandent une demarche aussi extraordinaire, Elle pourroit bien changer d'avis.

Quam a l'affaire du Bref de Parme, je sais que sa M<sup>sté</sup> est dans la persuasion de pouvoir l'ajuster d'un moment a l'autre.

Quam a la question sur la lettre de Participation desirée par S.Alt. M.gr le Gran Duc, c'est Mgr. Archinto qui maine cette affaire; mais je la crois tres difficile a arranger a la satisfaction du S. Alt. a cause des Prétentions suscitées par les Electeurs et autres.

Je parts pour campagne dont j'aurai probablement la satisfaction de vous ecrire, ainsi permettez moi de me contenter dans ce moment de vous renouveler le tendre attachement avec lequel je suis

Monsieur et tres cher ami

Votre tres humble et tres obeissant serviteur  
Saint Odile

Rome le 19. juillet 1769»

**7. Schönbrunn, den 17. Juli 1769 an Baron den Saint Odile in Rom:**

“Monsieur,

Les portraits réunis de S. M. l'Empereur et de Mgr. l'archiduc Grand-Duc par M<sup>r</sup> Battoni, sont enfin arrivés à Schönbrunn Vendredi dernier; Ce Tableau memorable represente les deux Augustes freres avec une Verité frappante, les attitudes ne sauroient etre plus naturelles; les figures se detachent tellement de la toile, l'ordonnance en est si belle, et les details sont excutés avec tout de perfection, en un mot tout est si completement achevé dans cette admirable production de l'art, qu'Elle ne laisse absolument rien à // desirer; aussi mon auguste Souveraine en est enchantée, et Vous ferez Cher Ami, une chose des plus agreables à Sa Majesté, en Vous pendant de Sa part (am Rand eingefügt: d'abord à la Reception de la presente), chez M<sup>r</sup> Battoni, pour Lui faire connaitre à quel point. Sa Majesté est contente de Son ouvrage, en attendant qu'elle puisse le Lui marquer Elle même comme Elle se le propose, en Lui faisant parvenir des temoignages publics de Sa haute gratitude, et du cas qu'Elle fait de Ses rares talens.

Je m'empresse d'autant plus de m'acquitter de cette commission, que Sa Majeste //

*(Ende des Blattes, weiteres Blatt nicht vorhanden!)*

**8. Schönbrunn, den 3. August 1769 an Baron de Saint Odile in Rom :**

Monsieur,

Vous Vous rapellerez sans doute, que l'hiver dernier, mon Aug<sup>e</sup> Souveraine envoïa à Florence, le S<sup>r</sup> Hickel peintre-portraitier pour y tirer les portraits de l'archiduc Grand-Duc, de la grand-Duchesse, et de la petite famille de Leurs Altesses R<sup>les</sup> [R(ea)les]; il s'en acquitter parfaitement, et il comptait de se rendre de Florence à Rome, lorsque S. M. l'Imperatrice et Reine, le Rappella (sic!) ici pour peindre Mad<sup>me</sup> l'archiduchesse Amelie avant son mariage.

Ce Rappel néanmoins n'a pas fait perdre de Vue, le dessin de S. M. d'envoïer encore cet artiste à Rome pour le mettre à même de se perfectionner de plus en plus, et Sa Majesté // compte le faire repartire en consequence dans les premiers jours du mois de Septembre; mais pourqu'il puisse remplir d'autant mieux le Bust de Sa Majesté, Elle me charge de Vous prevenir Cher Ami qu'Elle se propose de Vous le faire adresser, et qu' Elle souhaiterait même si célà se peut sans Vous incomoder que, Vous Lui fassiez donner uns chambre dans Votre Hôtel pour qu'il puisse y lôger et s'accuper sous Votre Direction; l'Intention de Sa Majesté serait de plus qu'il travaillât principalement sous le S<sup>r</sup> Battoni, que Vous l'engagiez à mettre Hickel aux ouvrages les plus propres à ses talens, et que nominement le S<sup>r</sup> Battoni l'essaïe d'abord, en Lui // faisant tirer sous ses yeux, une nouvelle Copie pour Sa Majesté de ce celebre portrait reuni de l'Empereur, et de l'archiduc Grand-Duc.

Sa Majesté ne veut pas que je vous en dise d'avantage; Elle connaît Votre empressement pour Son Service et Elle remet Volontiers le S<sup>f</sup> Hickel à votre Disposition; je dois seulement vous avertir que ce sujet allant être expédié à Rome sous la protection et pour le Compte de Sa Majesté, Elle ne veut point qu'il vous occasionne la moindre dépense, mais qu'Elle s'attend au contraire de Votre déférence pour sa juste délicatesse sur cet art<sup>e</sup> [=artiste] que vous m'informerez franchement en temps et lieu, de ce que Vous // pourriez avoir à déboursier pour ce Peintre, ou de ce qu'il vous coûterait d'ailleurs, afin que Sa Majesté puisse vous en faire rembourser l'import, et faire usage de Notre zèle dans d'autres occasions, sans Le faire aucun scrupule, qui La (S...merait?) sans cela assurément, de Vous mettre dans le Cas d'en donner de nouvelles preuves. Donnez moy donc Cher Ami, une réponse satisfaisante là dessus, et disposez sans ménagement, d'en (?) évènement inviolable avec lequel je suis toujours

(...).»

## **b) Korrespondenz zwischen Baron de Neny (Wien) und Alex. Laugier (Rom)**

### **9. Hietzing, den 5. Juni 1769, an M. de Laugier, «Cons<sup>r</sup> et Medicin de Leurs Majestés Imperiales», in Florenz:**

Monsieur,

Notre Auge Souveraine a daigné agréer beaucoup Votre rapport du 17. De May; et m'a chargé de Nous l'annoncer; Sa Majesté a vu de même avec plaisir, le petit portrait de S. M. l'Empr que Vous aviez destiné, ainsi que Celui de Mr Ingenouz. Elle attendra avec impatience le beau Tableau de Mr Battoni, dont toutes les Lettres de Rome ne cessent de faire le même Eloge que Vous quoiqu'il craigne à en juger de Votre Lettre, et de Celles de M. le Baron de St Odile que ce Chef d'oeuvre ne pourra gueres être rendu ici avant la fin de ce mois.

Au reste, S.M. l'Imperatrice et Reine souhaite aut réellement encore, de pouvoir gratifier nos academies des moules et platres des principales Statues de Rome, Nous soit bon gré Monsieur, des notions que Vous Vous êtes fait donner là-dessus puisque que Sa Majesté ne se (...) point décidée non plus ci-devant à ordonner ces ouvrages sans que feu l'Illustre Winckelman n'eut fait constater au préalable(?), au moins par un calcul apparent, à quoi toute la dépense pourrait monter à peu près; Sa Majesté souhaite même que si les notions que Vous avez remaillées jusques à présent sur cet objet, ne sont pas complètes, Vous vous eussiez (...dues) Monsieur sur les (m...s) de les perfectionner, avec M. le Baron de St. Odile lequel entre autres s'est toujours fort occupé de ces parties et à qui j'en écris par ce même ordinaire, pour qu'il soit prévenu qu'il (pa...eura?) peut-être aussi de Nos Lettres à ce sujet.

Je suis charmé Monsieur de (sai..) cette occasion pour Vous renouveler les sentimens d'amitié et d'attachement dans lesquels j'ai constamment l'honneur d'être;

**10. Hietzing, den 19. Juni 1769 an Laugier:**

«Monsieur,

J'ai la satisfaction de devoir vous annoncer encore aujourd'hui celle qu'a eue(?) S.M. l'Impératrice et Reine, ds Informations ultérieures contenues dans le rapport que Vous lui avez adressé de Florence, le 6. Du Courant notamment sur l'Etat de la famille de l'archiduc Grand Duc et sur la Consolation dans M. Ingenhouz a été affecté, a la réception du Billet gracieux que Sa Majesté avait daigné lui écrire; Elle vous recommande Monsieur, de l'entretenir dans les bonnes dispositions en il se trouvait (re ...is), et de lui prêcher toute la // Philosophie dont on a besoin dans certaines situations.

J'ai l'honneur d'être avec autant d'amitié que de dévoûement

(...)»

**11. Hietzing, den 30. Juni 1769 an Laugier:**

Monsieur,

Sur le Compte que j'ai rendu a une Aug<sup>e</sup> Maitresse de Votre Reponse du 17., Sa Majesté a non seulement fort agréé Vos hommages mais Elle a permis aussi que Vous prolongiez Votre absence jusques dans le Coures du mois d'octobre; Sa Majesté veut bien de même attendre Votre retour à la Cour, avant de se décider sur la commission pour les moules des principales statues de Rome; en un mot Monsieur, tout ce que Vous proposiez a été approuvé. Je (m'en...) de Vous en faire part, Vous priant de ne jamais douter des sentiments dévoûés dans lesquels j'ai l'honneur d'être.

*(innenliegend: drei Briefe von Laugier: 17. Mai; 6. Juni und 17. Juni):*

**12. Rom, den 17. Mai 1769 von Alex. Laugier an Maria Theresia:**

Sacrée Majesté

Si je n'ai pas jusqu'a present profité de la bonté qu'a eû Votre Majesté de me permettre de lui participer ce que je remarquerois dans mon voyage qui pourroit meriter de parvenir a sa Connoissance, la crainte de me faire illusion, et de détourner V.M. de ses occupations importantes par des choses qui ne le seroient qu'a mes yeux, m'a retenu jusqu'ici. Elle m'avoit ordonné particulièrement de lui rendre compte de la famille de S. A. R. Le Grand Duc; mais m'ayant fait que passer a Florence pour me rendre a Pise, où je supposois même que ces Princes

se trouveroient, et ayant été depuis empêché de suivre Ingenhoutz a son retour d'ici a Florence par un accès // de goutte qui me retient a Rome depuis près de quatre semaines, Votre Majesté voit que n'ai point été a même d'exécuter ses ordres.

mais il se presente aujourd'hui une occasion d'écrire a V. M. sur un sujet, dont l'importance pour Elle doit me rassurer. il s'agit du Portrait de S.M. l'Empereur, et de S.A.R. Mgr Le Grand Duc par Batoni. Depuis leur départ jusqu'a cette attaque de goutte, je n'ai pas manqué d'aller journellement chez ce Peintre en de veiller a l'exécution d'un portrait qui doit fixer a jamais l'époque memorable du voyage de ces deux Auguste Freres a Rome, en les représenter a V. M. avec une vérité a laquelle l'art seul d'un aussi grand Peintre que Batoni peut atteindre. Depuis que je suis retenu au logis, ce peintre est venu tous les soirs me rendre compte de son travail, et il vient enfin de seconder l'empressement que j'avois de le voir, en le faisant porter chez moi. Je puis assurer V. M. que j'ai été frappé de la beauté de ce Portrait que je n'avois vû qu'ébauché, exceptez les têtes. outre une parfaite ressemblance, les attitudes sont si naturelles, les figures se détachent tellement de la toile, tous les détails sont exécutés avec tant de vérité et de perfection, qu'on y croit voir la nature elle même. je ne dis rien a V. M. de la Composition du tableau, a laquelle j'ai eû quelque part; elle en aura sans doute été déjà informée. il n'y manque plus que quelques petits accessoires qui seront terminés dans peu de jours; mais il en faudra encore une quinzaine au moins, le tableau fini, pour qu'il seche parfaitement avant de l'envoyer, sans quoi il risqueroit de se gâter en route, ou de s'alterer dans la couleur. Batoni aura d'ailleurs besoin de ce tems pour en tirer la copie que S.M. L'Empereur lui a ordonné d'en garder pour pouvoir lui en commander d'autres. L'empressement de tout Rome pour voir // au moins en effigie deux Princes qu'on y adore a si juste titre en réalité, a fait perdre quelques heures au Peintre; il a eû beau vouloir remettre La foule après que le portrait seroit fini, on n'a pas voulu differer, et il a été obligé enfin de fermer sa porte, sans quoi il n'auroit pas terminé sitôt l'ouvrage. je l'ai engagé a le dessiner en petit, en a le faire graver ici sous ses yeux par un tres bon graveur, qui le rendra mieux qu'on ne seroit en état de le faire ailleurs, étant dirigé par Batoni lui même, déjà rempli de la ressemblance de ces Princes, et plus intéressé qu'un autre a ce que son tableau ne soit pas défiguré. j'espere que V. M. ne désapprouvera pas cette idée, qui peut satisfaire en quelques façon le desir qu'une infinité de personnes ont de conserver la memoire precieuse de ses Augustes Fils. plusieurs de celle qui sont en état de payer les ouvrages de Batoni, lui ont déjà commandé des copies de ce tableau. enfin l'empressement est si grand qu'on m'a même sollicité de graver un profil de S.M. l'Empereur que j'ai dessiné de memoire: je l'aurois fait de mon mieux pendant que la goutte m'a retenu au logis, si je n'avois presque toujours souffert, et obligé d'être jusqu'a present dans une attitude peu commode pour exécuter ces sortes d'ouvrages. je prens la liberté de joindre ici un de ces profils, le moins mauvais de trois que j'ai fait. L'ouvrage, tout imparfait qu'il est, m'a paru pouvoir être présenté a V. M., puisqu'on trouve qu'il représente assez naturellement les traits de S.M. l'Empereur: ils sont gravés aussi profondément dans l'esprit de ceux qui ont eû le bonheur de jouir de sa presence, que son merite en ces vertus le sont dans le cœur de ceux qui ont été a portée de les admirer.

Votre Mté trouvera aussi le portrait d'Ingenhouz que j'ai fait graver ici d'après mon dessein (sic). Le rapport qu'a ce portrait avec se succès de l'inoculation dans ce que V. Mté a de plus cher, m'a enhardi a le // lui envoyer. je ne doute pas que le même succès ne couronne celle de Mgr Le Grand Duc. Votre Majesté doit juger du chagrin que je ressens de n'avoir pas pu etre present a cette operation; j'espere pourtant d'etre dans peu de jours en etat d'entreprendre le voyage de Florence, et d'y arriver encore assez a tems pour etre temoins d'une partie de la cure.

Ayant oui dire, lorsque V. Mté avoit intention de faire retourner feu (=kürzlich verstorbenen) Vinkelman a Vienne, qu'elle vouloit en même tems faire venir de Rome pour les Academies les moules et les plâtres de principales statues de Rome, dans la supposition que V. Mté pourroit persister dans la même idée, j'ai pris différentes informations de leur prix, et des personnes les plus en état de les executer, comme des sculpteurs les plus capables de rendre les beautés de l'antique. si ces notions peuvent etre de quelque utilité, je serai charmé de les communiquer a mon retour a Vienne, trop heureux si en ceci, comme en tout ce a quoi V. Mté me croiroit capable d'etre Employé, je pouvois lui temoigner mon zèle, et concourir a remplir ses vuës.

Je me prosterne aux pieds de Votre Majesté, et suis avec le plus profond respect

de Votre Majesté

Le tres humble et tres obeissant Serviteur et sujet  
et.L Laugier

a Rome le 17 mai 1769

**13. Florenz, den 6. Juni 1769 an Maria Theresia (am 12. Juni in ihrem Namen beantwortet):**

Sacrée Majesté

Quoique je sois persuadé que Votre Majesté aura eû des relations de La famille de Monsegr le Grand Duc beaucoup plus exactes que je ne serois en etat de le faire, surtout celles de Son Auguste Fils, dont l'oeil observateur voit tout avec cette maturité de jugement et cette justesse d'esprit qui le caracterise et le distingue, cependant j'obéis aux ordres que V. M. m'a donné a mon depart; mais comme il ne m'a été permis de voir ces Princes qu'a mon arrivée ici, avant de me mettre aux pieds // de Mgr le Grand Duc et Me La Grande Duchesse, je ne serai en état de dire a V. M. que ce que j'ai pu remarquer dans une premiere visite.

Monsgr L'Archiduc François, est un tres bel Enfant, et promet de continuer de l'etre autant que j'en puis juger. il me semble qu'excepté le blond des paupieres et des Cheveux, il tient moins de M. La Grande Duchesse, que M. L'Archiduchesse sa sœur. il a de beaux grands yeux bleus qui annoncent la douceur de son Caractere, qu'on peut d'ailleurs remarquer dans toutes ses

actions. il est bien construit, robuste, les jambes bien formées. il est tres avancé pour son âge, il commence a parler, il n'est point epouvanté ni embarrassé de voir quelqu'un pour La premier fois, enfin j'ai crû reculer de vingt six ans, en me retrouver avec S.M.L'Empereur Lorsqu'il avoit l'âge de ce Prince. Son (...) en les femmes louent extremement La douceur et l'egalité de son humeur, et il m'a été aisé de voir, dans le peu de tems que j'ai été avec lui, qu'elles n'exagerent pas. je suis bien fâché qu'il ne me soit pas permis de le revoir avant que La quarantaine de l'inoculation ne soit finie.

je ne saurois dire beaucoup du Prince nouveau né. il dormoit Lorsque je l'ai vû. quoique sa phisionomie ne soit pas encore decidée, il me paroît qu'elle promet deja de ressembler a celle de // Mgr L'archiduc François pour Me L'Archiduchesse, elle est plus fluette (?) et plus delicate, et ressemble beaucoup a S.A.R. Me la Grande Duchesse.

je supplie V. Mté de me permettre de la feliciter de heureux succès de l'inoculation d'un Fils qui merite a si juste titre sa tendresse, et celle de ses sujets; mais autant ils sont heureux d'etre gouvernés par un Prince qui ne cesse de travailler a Leur bonheur, autant L'est-il de regner sur un aussi beau païs que la Toscane, ce païs qui rassemble dans un petit espace Les meilleure productions et les differens climats de l'Europe: j'ai trouvé, en y entrant au milieu de hiver, les frimats du nord dans les Appenins, a florence le beau climat de Provence et du Languedoc, et a Pise celui du Portugal, et par tout l'espece humaine, robuste, saine, active, laborieuse et spirituelle. enfin tout de note ici un gouvernement heureux, bien different de celui des Prêtres qui l'entoure.

Ma santé ne m'a permis d'arriver ici que dans le moment ou Ingenhouz étoit au comble de la joie du billet que V. Mté a êu La bonté de lui écrire. rien au monde n'étoit plus capable de le remettre des inquietudes dans lesquelles son trop de sensibilité l'avoit plongé, et qui avoient même pris sur sa santé. Celle de S.a.R. Mgr // Le Grand Duc continue d'etre des meilleures, et apeine aperçoit-on encore Les traces de la petite verole.

je suis avec le plus profond respect

De Votre Majesté

Le tres humble et tres obeissant Serviteur et sujet

Al. Laugier

a Florence le 6 juin 1769

#### 14. Florenz , den 17. Juni 1769 an Baron de Neny:

Monsieur,

Rien ne pouvoit m'etre plus agreable que d'apprendre par la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'ecrire de Sa part de S.M. L'Imperatrice eb date de 5 juin, qu'Elle n'avoit pas été mécontente de ma relation de Rome du 17 mai. je crains comme elle que Le portrait de S.M. L'Empereur n'arrivera pas a vienne avant la fin de ce mois. La veille de mon départ de Rome, Le 26 mai, malgré la difficulté que j'avois a monter les escaliers, j'aillai chez Batoni pour voir en quel etat étoit ce portrait, et je trouvai qu'il y manquoit encore quelques bagatelles, mais qui pouvoient etre terminées dans un jour ou deux. il m'assura qu'il

commenceroit le lendemain la copie qu'il gardera auprès de lui (die er nicht sich rum schleppt), et qu'elle seroit bientôt faite. il est sur qu'on ne perd rien pour attendre. il trouve toujours de quoi y retoucher par-ci, par-là, et ne fait que rendre le tableau plus parfait. On peut // croire qu'il employe tout son art a perfectionner un ouvrage qui doit lui faire tant d'honneur. il a même eû La Complaisance de faire quelques petits changemens que je lui ai proposé, et qu'il a approuvé.

Quant aux moules des Statues de Rome, comme je pense avoir pris les notions les plus détaillées sur cet article, je crois qu'il est inutile que j'en ecrive a Mr le B. de St Odile: non seulement je suis informé de ce que peuvent couter Les moules et les platres des principales Statues et Bustes, mais aussi des prix de differens Sculpteurs en cas qu'on en voulut faire copier quelques unes en marbre ou en Bronze, de grandeur naturelle ou plus petite. j'aurai l'honneur de presenter le tout a Sa Majesté a mon retour; mais j'ose la supplier de ne point se decider a cet regard avant que j'aie pû Lui communiquer de bouche plusieurs reflections qui ne peuvent point se comter pas escrit. Comme Sa Majesté a eû la bonté de me faire dire par Mr Ingenhousz a mon depart de Vienne qu'elle m'accordoit La permission de m'arreter ici plus longtems que Lui si je Le desirois, et comme ma Santé ne me permettroit pas de le suivre sans risque dans le tour qu'il va faire // a Gênes, a Turin et dans la lombardie par les chaleurs qui y sont plus grandes qu'ailleurs, j'espere qu'elles ne trouvera pas mauvais que je Les passe ici, après quoi je compte ne me detourner que pour aller a Parme et a Milan, en delà reprendre la route de Vienne, ou je pourrai etre rendu dans le mois d'octobre. je vous prie, Monsieur, d'avoir la bonté de me faire savoir si Sa Majesté daigne agreer ce plan, etant prêt d'ailleurs a suivre tout autre qu'elle pourroit me prescrire. je prens La Liberté de me mettre a ses pieds.

J'ai l'honneur d'etre avec toute la veneration possible Monsieur

Votre tres humble et tres obeissant Serviteur  
Al. Laugier

a Florence le 17 Juin 1769

**15. Rom, den 20. Juni 1769 von Laugier an Baron de Neny (am 3. Juli beantwortet):**

Connoissant le juste empressement de S.M. L'Imperatrice pour tout ce qui a rapport au Portrait de des augustes fils, j'ai cru ne devoir pas perdre un instant a vous prier de Lui communiquer Le contenu d'une lettre que je viens de recevoir de Batoni a ce sujet. Peut-être aurez vous eû directement les mêmes nouvelles du B. de St Odile; mais dans l'incertitude je ne me crois pas moins obligé de vous en faire part. Batoni m'ecrit du 17 de ce mois que Le Portrait a eté consigné le même jour au Procaccio de Florence, où je compte qu'il arrivera après demain. il me dit aussi qu'il a avancé La copie autant qu'il Lui etoit necessaire pour pouvoir La terminer sans l'original. il me demande encore une // reponse sur l'intention qu'il a de le faire graver, par la lettre que vous m'avez fait l'honneur

de m'ecrire. Je ne suis pas autorisé a Lui dire si S.M. l'approuve, je la supplie de vouloir bien me donner ses ordres a ce sujet. il entre dans les precautions a prendre pour voir le portrait avec avantage, c'est surtout de le placer bien a son jour (günstig) et a une distance convenable des fenêtres. après m'avoir parlé de l'empressement de tout Rome a aller voir ce tableau, il ajoute l'article suivant que j'ai cru devoir copier en entier tel qu'il est.

„E per La Corona dell'opera avendo bramato sua Santità di vederlo, dovetti la scorsa Domenica portare il quadro a Palazzo, ove doppo averlo sua Beatitudine per lungo tempo osservato, e degnato di molto lodarlo, si conpiacque di propria bocca ordinarmente uno totalmente consimile volendolo ritenere presso di se, per collocarlo in luogo magnifico, a perpetua memoria della venuta di questi Sovrani in Roma, ornandolo di Bronzi, e pietre preziosi, con famosa iscrizione: di più vole che se ne faccia uno simile in mosaico con la mia assistenza, per poi terminato mandarlo in dono alla loro Real Genitrice“.

// je supplie tres humblement Sa Majesté de me permettre d'ajouter au contenu de cette lettre, comme je sais qu'elle aime toujours a augmenter le prix de ses bienfaits et de sa generosité, par tous les moyens que Son Cœur et son Genie Lui suggereaint, que j'ai lieu de croire que lors qu'il s'agira de recompenser l'ouvrage de Batoni, il sera tres flatte, si on ajoute a l'argent qu'il ne hait pas, et dont une tres nombreuse famille lui augmente le besoin, quelque marque de distinction particuliere, par exemple des lettres de noblesse. il a deja reçu, comme vous saurez, de S.M. L'Empereur une Chainé d'or avec sa medaille.

je vous prier, Monsieur, de me mettre aux pieds de Notre auguste Souveraine, et de me croire toujours avec les sentimens de veneration qui vous sondus.

Monsieur

Votre tres humble et tres obeissant Serviteur Alex. Laugier  
a Florence le 20 juin 1769

#### **16. Hietzing, den 3. Juli 1769 an M. Laugier (Florenz) :**

Mr de Laugier, Consr Medicin de la Personne de Leurs Majtés Imp(eria)les presentement a Florence

„Monsieur,

Quay qu'en effet (nre=notre?) auge Souveraine avait deja directement de Rome, a peu près les mêmes nouvelles, qui faiso(...) l'objet principal de la lettre que Nous m'avez faut l'honneur de m'ecrire le 20. du mois dernier, au sujet du double portrait de S.M. L'Empereur, et Mgr. l'Archiduc Grand-Duc par le Sr Battoni, Sa Majesté l'Imperatrice et Reine n'en a pas reçu avec moins de gratitude, cette nouvelle marque de Notre zèle et de Notre empressement a ne Lui laisser rien ignorer la dessus.

Je ne pouvais au reste peine vous dire Monsieur, par // mes precedentes, concernant l'Idée de faire graver ce Tableau en petit, par la raison que Sa Majesté ne l'avait envisagée que comme une Chose que Nous avez suggerée amicalement a Battoni et dont il voulait faire une entreprise particuliere à Lui; mais comme Sa Majesté voit aujourd'huÿ qu'il s'agirait d'y entrer de Sa part,

Elle me charge de Vous faire connaitre pour Votre Direction; que Sa Majesté n'est pas du tout d'Intention d'y condescendre, ni directement ni indirectement; en echange Elle adopte Votre avis (...), sur la recompense, et sur quelque distinction extraordinaire à donner au // Sr Battoni, mais Sa Majesté voudrait que Vous explicassiez encore plus precisement à cet egard, nommement sur la somme dont il pourrait convenir de la gratifier en argent, outre celle de deux cens Ducats, que S.M. l'Empr doit Lui avoir fait remettre, en même tems qu'il Lui fu presens de cette Chaîne d'or avec sa medaille dont Vous faites mentions. J'attens donc la plustôt qu'il le pourra faire reponse ulterieure sur ce point, Vous priant Monsieur, d'etre constamment persuadé des sentimens d'amitié et d'attachemens dans lesquels je fais profession d'etre;

**17. Rom, den 28. Januar 1770 von Baron St. Odile (erst am 22.März beantwortet):**

„M.r le C. de Rosenberg m'a .....(…)  
(4. Seite)

Le S.r Pompeo Battoni a pas encore terminé le grand tableau demandé par S.M. mais il est a bons termes. Je presse tant que cela est possible. Ou m'ecrit de Florence notre Paintre Viennois fait des Prodiges. Je m'y attendois.  
(...)“

**18. Rom, den 24. März 1770 (von Baron Saint Odile nach Wien):**

„Monsieur et tres cher amy,  
Je ne vous ai pas ecrit depuis quelque temps, parcequ'il n'y avoit pas necessité, et parce que vous n'avez pas besoin de lettres inutiles. vous n'en avez pas moins été frequencement présent a ma pensée, et je me flatte que vous n'en doutterez pas un instant, c'est tout vous dire.  
j'ai reçu par le Canal de m. le C. de Firmian le Diplome de Noblesse de S.M. pour m. Battoni, et je le lui ait (...) d'abord, après avoir cependant tiré de lui une Promesse par ecrit, qu'il me remettra incessamment le grand et magnifique Tableau représentant S.M. l'Empereurs, et S.Alt. le GrandDuc de grandeur naturelle ordonné par S.M. l'Imperatrice Reine; Dans le mois de juin un autre Tableau pareil a celui qui a été envoyé deja a vienne, et qui sera pour S.Alt. le Duc Charles; et que dans le Cours d'une année le Dessin et la gravure de la grande Estampe dudit [des besagten Bildes] tableau avec les jambes seront terminés. J'ai // profité ainsi de l'occasion, et j'espere que cet habile artiste, tout accable qu'il ut me tiendra parole.  
S.M. sera bien aise d'apprendre que le nouveau tableau qui est pour Elle, est encore bien superieur a celui qu'Elle a deja, et que soit par reconnaissance, soit par prique, de (...) que Mr le C. de Rosenberg a fait venir Maron a Florence, et probablement par ces deux motifs, Battoni s'est surpassé; aussi y a til mis un temps beaucoup plus considérable qu' a l'ordinaire. Le plus grand espace de la toile lui a permis de séparer les 2. figures qui se touchoient dans le tableau

précédent. Le nouveau tableau tira lui même tout le reste. Si vous voulez savoir ce que Battoni fait payer aux particuliers un pareil tableau de 2. figures entières, je vous dirai que le prix ordinaire est de 300. sequins.

il s'acquittera naturellement en droiture des remerciemens qu'il doit a S. M. pour les nouvelles marques de Clémens dont Elle l'a honoré.

M. Battoni m'ayant dit, il y a quelques semaines qu'il craignoit que ce tableau ne noircit, s'il estoit trop tôt renfermé dans sa Caisse, je le serai porter chez moy, et y'aurai par la occasion de satisfaire l'empressement du public et le mien, de faire honneur et peut estre procurer quelque profit a l'artiste, et y'attendrai vorte reponse pour l'expédition. je pense qu'il faudra l'envoyer comme le Précédent par la Toscane et de la par terre, pour ne point exposer un pareil ouvrage aux dangers de la mer. Battoni veut en tirer une copie pour luÿ, mais il lui suffira d'en prendre les Contours exacts, de qui sera court, et il s'aidera avec l'original du Pape, sur lequel on travaille actuellement a faire le mosaïque destiné pour S.M. l'Imperatrice, qui sera un ouvrage admirable et d'une grande Depense le M. Pere ne la regrettera sûrement pas et je connais ses sentimens. je profiterai de l'occasion pour multiplier la ressemblance des fils de Marie Thêrese. Qui seront // certainement les imitateurs de ses vertus, et la modele des souverains de leur siècle.

puisque S.M. a trouvé l'autre fois que je voulois trop epargner sa Bourze, faites moy la faveur en me mettant a ses pieds, de lui dire, que je croyois alors Battoni très a son aise, mais que j'ai (...) depuis peu, que chargé d'une famille de 20. personnes, dont 17 sont le Pere et la Mere de sa femme, et ses enfans, il vit au jour la journée, et laisseroit a peine de quoi l'enterrer, s'il venoit aujourd'hui a manquer.

avant de finir ma lettre, je dois Monsieur vous joindre sous n.1. la copie dela derniere que j'ai reçue de notre Consul d'alexandrie, qui se recommande de nouveau a la Clemens de S.M. sous n.2. la copie de ma lettre a S. Alt. Le Duc Charles, qui contient les nouvelles de cette Cour, et sous n. 3. Copie de ma lettre de ce jour a m. Miller, que vous lirez peutêtre avec plaisir, y parlans de quelque objets qui ne sont pas indifferens pour le service de S.Alt. et que je me flatte de pouvoir faire reüssir sous le pontificat present pour peu que je sois seconde. Vous me ferez faveur de me dire votre sentiment sur le parti que je lui propose.

Je vous en dirai une autre fois d'avantage, mais pour le présens je dois me borner a vous renouveler le sincere et tendre attachement avec le quel j'ai l'honneur d'etre

Votre tres humble et tres obeïssans Serviteur Saint Odile“

**19. an Mr. Baron de Saint Odile à Rome, aus Vienne 16. D'avril 1770:**

„Monsieur et très cher ami;

Notre auge Souveraine a encore appris avec plaisir ce que Vous me faisiez l'honneur de m'annoncer par Votre lettre obligeante du 24. du mois dernier, touchant le Sr Battoni et les ouvrages ulterieurs de cet habile peintre, qui en sera certainement bien païé; Sa Majesté approuve au reste, que Vous fassiez presser

ici le grand Tableau par la Noïe de Terre, mais Elle voudrait que Vous le fissiez expedier le plustôt qu'il se pourra sans risque le gater.

En attendant Le Sr Battoni auroit tort de se facher de ce qu'on ait fait venir le Sr Maron à Florence; pour les Tableaux que Mgr l'Archiduc Grand-Duc y a fait faire d'après la demande de Sa Majesté on aurait Sans doute preferé Battoni dans tout autre tems // mais pouvait-on le distraire dans celui-ci, de l'achevement des ouvrages dont il etait chargé à Rome, et que l'on attend avec tout d'impatience.

Vos autres nouvelles cher ami, ont été également fort bien reçues, je plains le digne consul agassine, je ne negligerais jamais rien pour tacher de le tirer de son poste désagréable, il sujet qu'il le merite, et que Vous Vous interessiez pour Lui; mais il faut des occasions, et elles sont rares pour les emplois de la sphere. je vois que Mr de Miller n'est pas bien traité; comment cela est-il possible sous la domination d'un archiduc Leopold, et sous le Minstre de Comte de Rosenberg?

Les projets dont Vous Vous entreteniez avec lui, sont vastes, mais il tendent à l'utilité et à l'aisance publique, dans des cantons qui ont grand besoin de nouveaux ouvrages, au moins pour les parties que je connais. //

je ne serois pas surpris du tout, qu'avec la façon de penser de notre St Pere, Sa Santité trouvât les moïens de concilier ces malheureux differents entre lui et la Maison de Bourbon, mais je ne saurais croire que celle-ci puisse être portée à la Restitution d'avignon, de Benevent et de Monte Corvo.

Nous avons eu hier l'entrée publique de M. l'ambassadeur de France; cet apres-midi il fera solennellement la demande de Mme l'archiduchesse future Dauphine, le soir il y aura grand appartement à la cour et spectacle gratis; demain il y aura grand Bal aussi gratis au Palais d'Eté du feu Prince Eugene, et ce Palais doublé par une Sale en charpente sera magnifiquement illuminé; mercredi M. l'ambassadeur donne un grand Bal au Palais d'Eté, du Prince de Lichtenstein au Fauxbourg du Rossau; jeudi nous aurons la Ceremonnie du mariage, // vers le soir, ensuite grand Souper publie à la Cour, Vendredi, diner publie et le soir grand appartement et Samedi dix heures du matin, Madame la Dauphine, se mettra en Voïage pour être rendue à Sa destination.

C'est à quoy se reduisant les fêtes de ces Auge Noçes, elles font (?) couter de nouveau au Cour excellent de Sa Majesté, qui en tendre mere ne pourra se separer de la Charmante Epouse, sans ressentir vivement un adieu vraisemblablement éternel.

Je suis constamment, avec l'attachement le plus décidé;

## 20. Kopie eines Briefes an Rosenberg vom 19. Mai 1770:

„Per la spedizione d'un nouvo bellissimo Quadro de ritratti di S.M. l'Imp.ce e di S.A.R. in grandezza naturale, fatto dal Sig.r Pompeo Battoni d'ordine di S.M.l'Imp.ce Regina, ho parlato al Procaccio Pietro Conca, che parte questa sera a codesta volta, ma per essere molto più lungo, e più largo du quello spedito l'anno pasato, e per il pericolo di qualche contratempo, mi ha assicurato, che non sarebbe a proposito il caricarlo sopra Carrozze, Calessi, o Strascini, ma bensì sopra le Stanghe, soggiungendonis che fra i Procacci il solo agresti è quello, che ha le Stanghe e Muli per poter fare un simile trasporto. E siccome sento che il med.mo Agresti deve di costi partire per Roma la sera di Sabato venturo 26. del

Corrente, V.E. potrebbe perciò compiacersi di ordinargli, che venga colle Stanghe e due Muli per caricare la Cassa di detto Quadro, avvertendolo per sua regola, che la Med.ma è lunga circa 12 palmi Romani, e larga palmi otto compresa la grossezza dell'imbollatura. Attenderò dalla bontà di V.E. il riscontro, se avrà dato un tal ordine all'Agresti, oppure se alle volte si trovasse costi altro miglior mezzo (je??) fare il trasporto di detta Cassa, mentre io non mancherò(?) di spedirla in quel modo, ed a quella persona, che le piacesse di prescrivermi.

Roma li 19 Maggio 1770“

## 21. Rom, den 2. Juni 1770 von Saint Odile :

„Monsieur et tres cher ami,

Enfin je puis vous annoncer aujourdhuÿ le depart du fameux Tableau représentant les Portraits de S.M. L'Empereur et de S.Alt. le Grand Duc. S.M. l'Imperatrice Reine en sera très certainement extrêmement satisfaite, Mr Pompeo Battoni ÿ aÿant mis tout ce que son art peut avoir de magie, et tout ce que la Pratique et l'expérience la plus consommée ont pu lui apprendre. Ce Tableau a fait l'admiration d'une infinité de personnes qui l'ont vû, et a fait un honneur infini a l'artiste: il part emballé avec la plus grande diligence, et comme la saison est ici extrêmement pluvieuse, j'y ai apporté de nouveaux soins, en faisant doubler les enveloppes de // toile cirée, et en usant de diverses autres Précaution qui m'assurent qu'il arrivera dans un etat parfait d'icy a florence, et j'espere avec raison qu'il en sera de même de florence a vienne. Vous verrez par la lettre icj jointe ecrite il y a 15 jours a Mr Le C. de Rosenberg, que j'avois deja voulu le faire partir alors mais que le Procache ne crut joint pouvoir s'en charger. J'ai confronté ce dernier Tableau plusieurs fois avec celui qui a été fait pour le Pape qui est très beau, mais le Nouveau m'a paru bien supérieur et je crois qu'il le paroitra egalement lorsqu'il sera mis a cote de celui qui a deja été envoyé a S. M. Je vous serai Monsieur très obligé de la complaisance que vous aurez de me marquer, ce que l'on en aura pensé a vienne. Dans la presse je me contenterai aujourdhuÿ de vous assurer la reception de vos deux cheres dernières auxquelles je satisferai dans // le premier moment de loisir.

J'envoÿe encore aujourdhuÿ a Mr. le C. de Rosenberg un Pacquet d'Estampes des loges du Vatican, que je le prie de vous faire parvenir. Elles sont au nombre de 12. Et n'ont été distribuées que depuis peu de jours. Dans 8. ou 10. mois nous aurons le reste de l'ouvrage, et alors S.M. me devra la somme considérable de trois sequins. vous voÿez que je me souviens de les ordres. Dans ce paquet vous trouvez 5. exemplaires L'un pour S.M. l'autre pour vous, un pour Mr le B. de Toussainer, un pour Mr de Richard, et un autre pour notre petit laugier.

Je fais trop de cas de vos conseils pour ne pas les suivre quoi qu'ils puissent me coutter. Quelle interprétation peut on donner aux Demarches d'un homme qui ne cherche que de s'instruire et ne demande jamais rien? Nous en reparlerons. //

Mr Le C. de Harzan n'est pas encore arrivé. Je lui serai connaitre tout mon empressement a le servir et tout ce que peuvent sur moy les ordres de S.M.

alias plura. J'ai l'honneur d'etre [...] plus sincère et tendre attachement

Monsieur et tres cher ami

Rome 2. Juin 1770

Votre tres humble et tres obeissant serviteur Saint Odile

**22. Rom, den 9. Juni 1770 von Saint Odile (Nachstichproduktion):**

*(erst Vortrag anderer Themen, dann im Nachsatz (Handschrift von Odile):*

"Mr Battoni travaille au dessin de l'Estampe qui representera les Portraits de S.M. l'Empereur et de S.Alt. le Gran Duc. il est deja assez avancé, et d'ici a peu de semaines il sera entièrement // terminé. ce dessein est d'une beauté et d'une perfection etonnante. il compte que le graveur pourra sortir de ce travail dans 7. au 8. mois. ce sera certainement une des plus belles Estampes qui se sera jamais vue. la ressemblance de S. Alt. Est parfaite, celle de l'Empereur n'est pas encore terminée. Mr Battoni ayant reçu de nouvelles sollicitations pour terminer un superbe Tableau destiné pour S.M. l'Imp.e de Russie, qui contient dix figures de grandeur naturelle, il a été obligé de reprendre ce travail, qui étoit interrompu depuis quelques années. il est a bon port et fera un honneur immortel a l'artiste. Cela a retardé le Tableau destiné pour S.Alt. le Duc Charles. il m'a cependant promis d'y travailler conjointement et d'accelerer le plus qu'il lui sera possible. il est facheux que cet habile homme n'ait que 2. Bras, et ne puisse peindre qu'avec un seul.

Rome le 9 Juin 1770

Votre tres humble et tres obeissant serviteur  
Saint Odile

**23. Schönbrunn, vom 28. Juni 1770 an Baron St. Odile:**

„Monsieur et Cher ami;

Vos deux lettres du 2. et du 9. du courant, me sont exactement parvenues, mais nous n'avons pas encore ce grand Tableau de Mr Battoni, qui doit représenter si superieurement S.M. L'Empereur et Mgr L'archiduc Grand-Duc, et que l'Imperatrice et Reine attend avec tout d'impatience, pour le faire plaçer dans une chambre de ce Chateau, ornée de Vieux Lac, et ou il sera a'merveille.

J'aurai soin au reste, de faire acquitter les trois Sequins que Sa Majesté Vous doit pour les Estampes des Loges du Vatican, et d'y joindre pareille somme pour ma dette au même titre, dès que je saurai a qui Vous souhaitez que j'en fasse le paiement. Je suppose que ces Estampes nous parviendront avec le fameux // Tableau, dont je viens de parler.

Quant au Procès de Madame l'abbasse Princièrè de Thorn, contre son Chapitre, Sa Majesté adopte assez Votre avis, mais avant d'en écrire à S. Emce le Cardinal Alexandre Albani, j'attendrai aussi la reponse de M. l'auditeur de Rote Comte de Herschaus.

Nous possédons actuellement à Hetzendorf Mgr Le Duc Charles et Madames la Princesse Charlotte, dans la plus brillante Santé. nous espérons encore de (posse ...) de même pour la semaine prochaine Vos augustes Maitres; Leurs Majestés partiront après demain pour se rendre à leur rencontre puisques à Gratz; Nous auront le 2. de Juillet, la Belle Ceremonie de l'Installation de Mgr L'archiduc Maximilien dans la Dignité de Grand-Maitre Coadjuteur de l'ordre Teutonique. Je suis inviolablement avec le plus tendre attachement;

**24. Schönbrunn, den 26. September 1770 an Saint Odile (nicht abgedruckt) und seine Antwort vom 12.10.1770:**

«J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 26. du passé. Le portrait de feu notre auguste et cher maitre ne m'est parvenu qu'hier fait par la voye du Procache de florence, et ce matin je l'ai consigné a mr Battoni, qui a cette occasion m'a comuniqué 3. lettres tres bien détaillées que mr Dr laugier lui a ecrites pour lui expliquer les intentions de S. M. l'Imperatrice Reine; ainsi il m'est resté que d'inculquer a mr Battoni la plus grande diligence, et de l'informer que S.M. veut que le Portrait sur cuivre lui soit renvoyé dans // les lers jours de 9bre mr Battoni se mecrie beaucoup sur ce point, allegue la difficulté de l'ouvrage, devant agrandir la tête, ce qui l'oblige a différentes opérations difficiles ..... dont il rend compte a notre gros medecin. J'ai fini par lui dire que ma commission etant simple et precise je ne pouvois point arbitrer, et que s'il ne me vient poiner de contrordre soit directemens, soit par quelque lettres qu'il recevra de mr Laugier, je serai le 15. de 9bre a reprendre le Tableau sur Cuivre pour le renvoyer (...di) atemens suivans les ordres du S.M. informez vous donc cher amÿ de ce que mr Battoni aura ecrit a mr Laugier, et de ce que S.M. en aura pensé, pour me faire savoir d'ici au 15. 9bre commens je devrai me regler sur l'acte du renvoy du Tableau, sous quoy je laisserai dire mr Battoni, je ne prendrai // le Tableau et le renverrai par la voye de florence, ne me paroissans par que je puisse arbitrer, in m'écarter d'ordres aussi clairs et aussi précis.

(...)

Le dessin qui doit servir pour faire graver l'estampe du Tableau de S.M. l'Empereur et de S. A. Le Gran Duc est tres avancé et très magnifique. je vous joins copie d'une lettre que j'écris a mr Le C. de Rosenberg, et montre quelques nouvelles de cette Cour.

**25. Abschrift eines Briefes an Rosenberg vom 13.10.1770 (Batoni und Maron)**

**26. Odile: 27.10.1770**

*(u.a. über das Portrait de feu von Franz Stephan)*

**27. Schönbrunn, den 29. Oktober 1770 an Saint Odile**

**28. Rom, den 1. Dezember 1770 von Baron St. Odile nach Wien (beantwortet am 24. Dezember 1770):**

J'ai reçu votre chere et affectüeuse lettre du 12. du passe. En conséquence j'ai vü et revü notre Pompeo Battoni, et je l'ai pressé de me remettre le petit Portrait de feu notre digne et bon maître pour la fin de 9bre quoi qu'il en (...) fait l'usage qu'il desiroit, qu'il (...) copie supérieurement la tête, et qu'il eut même deja assez avancé la composition du Tableau (dont 2. statues etoint deja peintes) il a après tout dernièrement la résolution de changer totalement cette composition, pour donner a son tableau un (j...) plus favorable. en conséquence il desire de garder le petit Portrait encore une quinzaine de jours, pour s'en prévaloir, et il m'a promis de me le rendre a la moitié du mois presens. J'ai d'autant moins pü lui refuser d'avoir cette complaisance, qu'il m'a montré une lettre de notre Dr Laugier, qui lui marque de la part de S.Majste qu'il peut le garder jusqu'a la fin de Decembre. Je me le serai donc rendre a tout prix, de maniere a pouvoir le faire partir samedi 15. du Courrans, par la même voÿe par la quelle il m'est parvenu, c'est a dire par notre Procaccio et a l'adresse de m. Le C. de Rosenberg.

Quant au grand Tableau que mr Battoni exécute pr S.M. je puis vous dire, qu'il y travaille avec assiduité, et il m'assura qu'il sera en etät de le livrer dans le courrans du carême prochain. Je vais fréquemment voir son travail, et je l'y trouve toujours attaché. Je n'omettrai aucune diligence pour que S. M. soit suivi avec toutte l'attention que lui est duë, et avec toutte la diligence possible, trop flatté de pouvoir lui donner ces faibles marques de mon zèle, et qu'il lui plaise quelques fois de me comander.

C'est par un effet de ces sentiments que je vais voir de temps en temps Le Tableau de mosaïque que le Pape fait faire au vatican, representans S.M.l'Impr et S.A. le Grand Duc. il y a 3. semaines que je m'y transportai // de nouveau, et je trouvai la tête du Grand Duc terminée et cette de l'Empereur faite a moitié. Je ne pus m'Empêcher de leur temoigner ma surprise, et quoiqu'ils m'assurassent que Le Cardl [(C(ar)d(ina)l] Seire d'Etat, plusieurs autres Cardinaux et Prelats, et beaucoup d'autres personnes de rang en avoient été enchantes, et en avoient fait les plus grandes eloges, je ne hesitai point de qualifier leur travail pour ce qu'il etoit, et je leur dis qu'ils n'avoient d'autre parti a prendre, que de jetter ces parties a bas et de les recommencer; leur suggerant d'entendre au paravant mr Battoni, et de le prier de vouloir bien diriger en totalité leur travail en s'offrant modestement de défaire et refaire aussi souvent qu'il le voudroit jusqu'a ce qu'il leur dit qu'il etoit satisfait..... Ce qu'ils ma promisont de faire exactement. j'allai ensuite parler a m. Battoni pour le prevenir de ce que j'avois dit et de ce qu'il avait a faire. En conséquence l'ouvrage a été recommencé dacapo, et dans peu y'irai voir commens ils s'en seront tirer; et je suivrai la chose de la manière qui convient, ne voulant point permettre que l'on vole // au Pape son argent au moins dans cette occasion, ni que Sa Sté envoÿe a S.M. un ouvrage qui ne soit point digne d'Elle. je garderai le Silence avec le Pape, par charité pour ces pauvres gens, a moins qu'ils ne me forcent a le rompre.

vous vous souviendrez que j'ai pris la liberté de faire mon tres humble complimens a S. Alt. Le Ser. Archiduc Maximilien sur son Election a la Coadjutorie [heute coadjutorerie, Koadjutorstelle bzw. -würde] de la grande

maitrise; c'etoit bien la moins que put faire le ministre de l'ordre Teutonique accredité en Cour de Rome. Ce n'est pas que j'aÿe besoin de reponse, mais vous vous souviendrez Monsieur, que je vous ai touché alors qu'il seroit convenable que S. Art. L'Archiduc qui devient par la le chef d'un ordre religieux, donnat part au M. Pere de son Election. vous me marquates que la chose se seroit lors de l'jnstallation . j'en avois prevenu aussi S. Art. Le Duc. Charles; mais cela a été oublié. On est encore a temps, je vous suggerais même, puisque j'ai vû // dans les gazettes que S. Majesté a fait frapper une belle medaille a cette occasion, qu'en envoÿant cette lettre, on pourroit faire au Pape la petite attention de lui en faire presenter une en or, ou si le Present ne paroît pas assez importans, je pourrois lui donner (...)

**29. Brief aus Wien an Odile vom 24. X.bre 1770:**

*(über das Porträt von Franz Stephan)*

**30. Odile: 15.05.1771**

*(über die Geschenke für Batoni und das „Portrait de feu“ von F. Stephan)*

#### **IV.5 Korrespondenz betreffs der Übersendung von drei Miniaturbildnissen von Batoni an Kaunitz / Maria Theresia**

*(Archiv der Akademie der Bildenden Künste, 1773, fol. 54R:)*

„Allernädigste Kaiserin, Königin und Frau!

Euer Majt, haben mir bey Gelegenheit, da ich vor einiger Zeit ein Schreiben des Malers Pompeo Battoni zu Rom mit der vorläufigen Nachricht, daß er aus eigener Bewegnis die Portraite des hö(ch)stseeligen Kaisers, dann des jetzt regierenden und Euer Majestät en mignature verfertigt habe, und übersenden werde, in Unterthänigkeit vorlegte, allergnädigst befohlen, ein Antwortschreiben entwerfen zu lassen, und, was ihm für dieses Geschenke zu geben wär, vorzuschlagen.

Nachdem mittlerweile diese drey Portraite Eurer Majt. zugekommen sind, und es nun auf die Belohnung ankommt, so bin ich des unmaßgeblichen Darfürhaltens, daß dafür 3(00) oder 400 Dukaten ein theils proportioniertes, theils Euer Majt. höchstem Ansehen gemäbes // (fol. 54V) Present wären, wiewohl in dergleichen Fällen das Pretium affectionis, und der Umstand,, ob ein Portrait wohl gerathen ist, oder nicht, in die Bestimmung des Werths mit einzufließen pflegt.

Wenn Euer Majt. den Battoni mit einer schriftlichen Antwort selbst zu beehren gedenken, werde ich ein solches Schreiben zur allerhöchsten Fertigung gehorsamst vorlegen, im Gegenfalle aber ihm die allergnädigste Genehmigung in meinem Antwortschreiben allein zu wissen machen.

Wien, den 2ten April 1773  
Kaunitz-Rietberg“

(mit handschriftlichem Placet für Betrag von 400 Dukaten)

Anm. d. A.: Kaunitz vergißt hier zu erwähnen, daß neben Kaiser Franz I. und Joseph II. auch Leopold dargestellt ist. Diese drei Miniaturen hatte Batoni in seinem Brief angekündigt.

#### **IV.6: Auszug aus RAGGUAGLIO 1769, S. XIX – XX: Liste der Geschenke anlässlich des Romaufenthaltes**

Antonio Chracas (Hrg.), *Ragguaglio o sia Giornale della Venuta, e Permanenza in Roma della Sacra Reale Cesarea Maestà di Giuseppe II. Imperatore de' Romani &c. e di Sua Altezza Reale Pietro Leopoldo I. Archiduca d'Austria, e Gran Duca di Toscana.* Rom 1769.

“Nota dei Regali fatti in nome di S.M.C. l'Imperatore Giuseppe II., e di S.A.R. il Gran Duca di Toscana:

A Monsignor Marcolini un' Anello di Brillanti di considerabile valore. Al Sig. Barone di Saint Odil da Sua Maestà Casarea una superbissima Scatola d'oro, col ritratto della stessa Maestà Sua, guarnito riccamente di diamanti.

Al Sig. Abb. Francesco Grazzini nativo di Firenze, Dottor di Teologia, e ascritto a varie celebri Accademie d'Italia, che ha avuto l'onore di servirlo in qualità d'Antiquario, unitamente con il Reale suo Fratello nell'additargli le rarità delle Chiese, e Luoghi da med. visitati, S.M.Cesarea con le proprie mani lo regalò di una Scattola d'oro di eccellente lavoro di peso circa sei oncie, con entro 150 Ungheri; e S.A.R. lo volle regalare di 100 zecchini // (S. XX) Romani. Tal dimostrazione dei Sovrani è stata fatta al med. per contestragli la loro sodisfazione provata nell'esatto raguaglio delle sudette rarità.

Alle sotto scritte Persone in nome comune delli sudetti Sovrani.

Alla Guardia de Cavalleggieri Zecchini 200. Alla Guardia Svizzera Zecchini 200. Alli Soldati Zecchini 100.

Di più alle seguenti famiglie, cioè:

Del Principe Albani, 250 Zec. Principe Doria Pamphilj, Duca Corsini, Duca di Bracciano, e dell'Ambasciatore di Venezia, 200 Zecchini per chiascheduno. Del Principe Ruspoli, Duca Cesarini, Duca Salviati, e Principe Santacroce Zecchini 150 per chiascheduno.

Alli Custodi del Palazzo, Biblioteca, ed Armeria Vaticana, Zecchini 100 in tutto. Alli Sanpietrini, cioè, Operarj della Basilica Vaticana, sua Cuppola, e *Fabbrica di Mosaici* 200 Zecchini in tutto. Alli Focaroli, ed altri di Castel S. Angelo, Zecchini cento. Tra li Custodi del palazzo di Campidoglio, e del Museo, e di alti Palazzi, e Musei veduti da sudetti Sovrani, in tutto circa 180 Zecchini.

Alli poveri di Roma Zecchini 500.

Alla Famiglia del sud. Bar. De Saint' Odil, Zecchini 130. in nome del Gran Duca, 100 Zecchini.

Lunedì 10. Aprile circi l'ore 15. S. M. Cesarea, con la sua nobile Comitiva, in

una carrozza tirata a sei cavalli, ed altra muta di seguito, si restituì in questa Città dalla gita fatta a Napoli, e andò immediatamente a smontare allo studio del di soprannominato Sig. Batoni, dove si trattenne con somma clemenza circa un ora di tempo avendo dato contrasegni di soddisfazione verso il medesimo, per il sudetto Quadro, che attualmente sta lavorando. Indi proseguì al Palazzo di Villa Medici, dove in detta mattina restò a pranzo.

Degnossi la Maestà Sua di regalare il sudetto Professore di una Tabacchiera d'oro, di eccellente lavoro, e di una Collana parimenti d'oro, dalla quale pende una Medaglia di simile metallo di considerabile grandezza, essendovi da una parte la sua Imperiale Effigie, e dall'altra alcuni geroglifici; regalo che suol fare Sua Maestà alli Virtuosi eccellenti nella loro Professione. (...)"

## V. 1: Inventar der Innsbrucker Hofburg von 1773 –

### (Auszug: Porträts):

(Innsbruck, K.K. Staatsarchiv Innsbruck, Sign.: A 2/7)

ab fol. 49: Rubrik „im 2ten Stock Portraits Gemälde“:

### “Familiensaal (= sog. „Riesensaal“) (no. 26)

Nr. 1: **Joseph II., Röm. Kaiser in Lebensgröße** (= das Gemälde von Pohl)  
(...)

### Audienzzimmer (No. 25):

Nr. 22: **Mayt. Kaiser Josephus II.** (Support)

### Rathszimmer (No. 23):

1. Maria Theresia
2. Carolina
3. Ludovica
4. Herzog von Parma
5. Sup. Port. Charlotta von Lothringen
6. ... (Historienbild!)
7. .... (Historienbild!)
8. Sup. Port. Herzog von Chablais
9. Erzherzogin Elisabeth
10. „Josephus König von Ungarn“ (= Joseph I. als Knabe!)
11. ... (Historienbild!)
12. Prinz von Sardinien (Support.)
13. Leopold von Toskana
14. Amalia
15. Franz I
16. Josepha Erzherzogin
17. “Mai. Kaiser **Josephus II. In Lebensgröße zu pferd**”

(Anm. d. A.: Diese Anordnung entspricht exakt der heutigen! Es wurde rechts oben neben dem rechten Fenster mit der Zählung begonnen.)

### Kabinett Nr. 22:

1. **Maj. Josephus II., röm. Kaiser in Lebensgröße**
2. Isabella Infantin von Parma (in Brustbild)
3. Erzherzogin Theresia
4. Sup. Port. Erzherzogin Antonia vermählte Dauphinin
5. Maj. Josephus I. in Lebensgröße
6. Maj. Amalia dessen Gemahlin in Leb. Gr.
7. Herzog Carolus König von Spanien in Brust.
8. Kaiser Carolus VI. In Br. (?)
9. Erzherzogin Maria Anna (....) Kaiser Carl VI.
10. Kaiserin Elisabetha (...)
11. Gemahlin Königs Carolis in Spanien

12. Ihre Maitt. Maria Theresia (...)
13. Kaiser Leopoldus I. in Leb. Größe
14. Kaiserin Eleonora ... Gemahlin (von Nr. 9?)
15. Erzherzogin Christina
16. Josepha Prinzessin von Bayern ... Gemahlin von .. Kaiser Josephi II.
17. Herzog Albert von Sachsen Teschen
- (...)

**Schlafkabinett Nr. 18: (fol. 56)**

Ein Porträt (ohne Nummer) **S. Maitt, des ... Kaisers Josephi II. in Brust Stück**  
Ein detto Ihro Maitt. Der Kaiserin Maria Theresia

(.. keine weiteren Porträts, sondern nur weitere Möbel aufgelistet)

**Cabinet Nr. 17 (fol. 67) :**

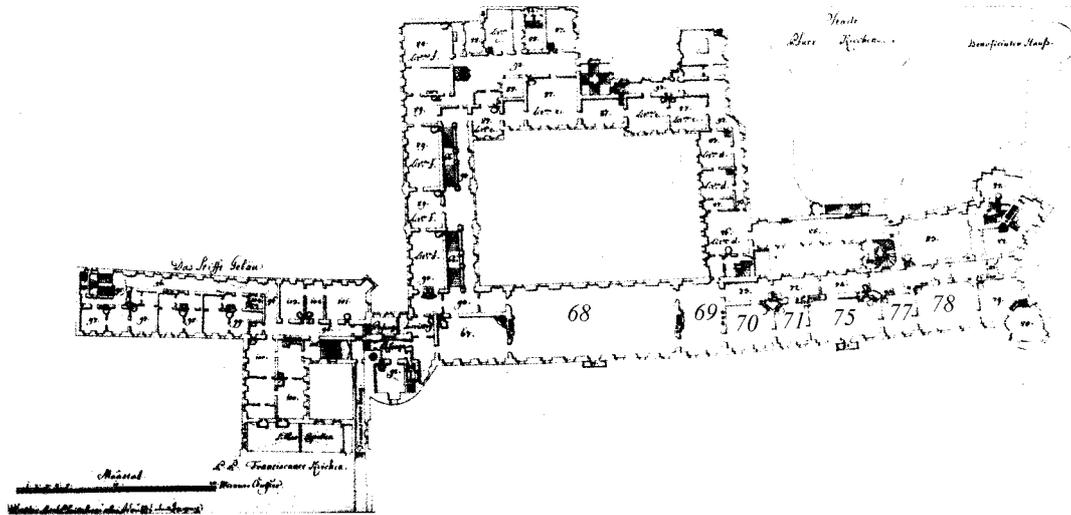
1. Königin von Pohlen, Erzherzogin ....(?)
2. Erzherzogin Maria Anna Königin von Portugall
3. Carolus Ferd. Herzog von Österreich
4. Herzogin Felicitas Tochter der Kaiserin Claudia
5. Sup. Port. Erzherzogin Elisabeth Gubernantin in Niederland
6. Erzherzogin Catharina
7. Erzherzogin Magdalena (diese beiden 6 und 7 haben eine gemeinsame geschweifte Klammer!)
8. Eine Erzherzogin in schwarzer Kleidung (man wußte wohl schon damals nicht, wer es war!)
9. Maria Leopoldina Prinzessin
10. Herzogin Michaela in der Jugend

(.. keine weiteren Porträts, sondern nur weitere Möbel aufgelistet)

**Spiegelzimmer, Nr. 13 (fol. 58v):**

1. Ihre Maitt. Kaiserin Maria Theresia in Leb.größe
  2. Kaiserin Elisabetha Brustbild
  3. Ludovica Großherzogin von Toskana
  4. Erzherzogin Elisabetha Brustbild.
  5. „leer“
  6. ein großes Stück .... Erzherzog Ferdinand mit seiner Gemahlin Prinzessin von Modena dann Erzherzogin Cristina mit ihrem Gemahl Herzog Albert von Sachsen Teschen, alle in Lebensgröße
  7. sup.port Erzherzog Maximilian
  8. Ein **großes Stück** darauf S. Maitt. **Kaiser Josephus II.** zwischen seinen verstorbenen .... Gemahlinnen nebst seiner Tochter Erzherzogin Theresia, alle in Lebensgröße
  9. „leer“
  10. Sup.port. Erzherzogin Maria Anna in Brust.
  11. Kaiser Carolus VI. In Brust
  12. Erzherzog Leopold Großherzog von Toskana Brust.
  13. S. Maitt. Kaiser Franziscus I. in Lebensgröße
- „(weitere Möbel)“

## V.2: Raumplan der Innsbrucker Hofburg (nach Hanzl-Wachter 2004, S. 40)



28. Hofburg zu Innsbruck, Kaiserappartement, Zustand von 1770–1780. Bildlegende:

- |   |                         |  |
|---|-------------------------|--|
| 67 = Der Garde Saal, oder 1te Ante-Camera.            | 75 = Die Schlaf-Cammer. | 82 = Vor das im Dienst Stehende Frauen-Zimmer. |
| 68 = Der sogenannte Risen=Saal, oder 2te Ante-Camera. | 77 = Cabinet.           | 83 = Audienz-Zimmer.                           |
| 69 = Audienz-Zimmer, auf der Herrn Seiten.            | 78 = Spiegel-Zimmer.    | 85 = Gallerie, oder 2te Ante Camera.           |
| 70 = Conferenz- oder Rath Zimmer.                     | 79 = Cabinet.           | 86 = Die 1te Ante Camera.                      |
| 71 = Cabinet.   | 80 = Haupt-Cabinet.     |  |

### V.3: Korrespondenz zum Auftrag Kindermann / Harrach

Wien, ÖStA, Familienarchiv (= FA) der Familie Harrach, Familiensachen, Karton 202,  
(Korrespondenz von Ernst Guido Graf Harrach, fol. 43 bis 45:

#### 1) Brief von 13. Januar 1770 von Crivelli an Harrach (fol. 43 R und V))

fol. 43R (letzter Satz): “(…) Ma siccome l’E(ccellenza).V(ostra). si spiegò ineco, che non aveva concetto di Kinderman per i ritratti, così le ocultai, che fosse di sua mano quello dell’ Imperatore, che le mandai colle marine, ed è una copia dell’originale / (fol. 43V) di Battoni ordinato da Mgr. (=Monsignore) Arciv(escovo) di Salisburgo. Ora io non sodire a V.E. se quella, che fu dipinta in casa mia dal Kinderman le sia regalata da lui ò da me, perche fu un mero accidente che si agungesse agli altri quadri di communo consenso senz’ altre parole per il solo motivo, che avanzava del sito nella Cassa; so bensi, che a me non costa che un mese di pransi, e al Kinderman un mese di fatica ed i colori.

Questo giovine ha già finito lo sbozzo del S. Pio di buon gusto, e meglio ideato delli due schizzi, che le mostrò in carta, ed ora riposa per lavorare intorno al quadro grande di S. E. Ferdinando, terminato il quale metterà mano a dipingere il S. Pio in grande col consiglio di qualche professore; frattanto frequenta ogni sera l’academia privata di Corvi, ch’ è bravissimo disegnatore, ma languido pittore, e vi contribuisce non so quanto al mese per pagare il modello, e i lumi.

(…)

Abbiamo una stagione orrida e si grana; che non si è mai veduta una con simile in q(ues)to clima; io già ne risento gli effetti da qualche giorno essendosi risvegliato l’antico Reumatismo, che Dio non voglia mi tenga per qualche mese inchiodato in letto, come segui due anni sono. Subito che cesserà di piovere Kinderman si abbotcherà col Reiffenstein per conto della collezione dei mosaici.

(Abschlußfloskel …)

Roma 13. del 1770

(und Postskriptum)“

„Aufgrund der Tatsache, daß Eure Exzellenz erklärt hatte, daß Sie nicht gewußt hätten von den Bildnissen von Kindermann, verheimlichte ich Ihnen, daß das Porträt vom Kaiser, welches ich Ihnen per Seeweg zuschickte, aus Kindermanns Hand stammte, und es ist eine Kopie vom Original von Batoni, welches vom Erzbischof von Salzburg bei Batoni bestellt worden war.

Nun kann ich Eurer Excellenz nicht sagen, ob diese Kopie, die in meinem Haus von Kindermann gemalt worden ist, von mir geschenkt worden ist oder von ihm, denn es war ein reiner Zufall, daß die Kopie zu den anderen Bildern mit allgemeiner Zustimmung hinzugetan worden war ohne weitere Worte, aus dem einzigen Grund, daß noch Platz in der Kasse war; ich weiß jedoch, daß sie mir nicht mehr als einen Monat an (spendierten) Mittagessen und Kindermann nicht mehr als einen Monat an Anstrengung und Farben gekostet hat.

Dieser junge Mann hat seinen Entwurf fertig von Heiligen Pius, welcher von sehr gutem Geschmack und besser entworfen ist als die Skizzen, wie ich Ihnen auf Papier bereits

gezeigt hatte, und nun ruht er sich aus, um an dem großem Gemälde von Eurer Excellenz Ferdinand zu arbeiten; wenn dieses vollendet ist, wird er an das Bild vom Heiligen Pius in großem Maßstab Hand anlegen, mit dem Rat von dem einen oder anderen Professor. In der Zwischenzeit besucht er jeden Abend die private Akademie von Corvi, welcher ein äußerst guter Zeichner ist, aber ein schwacher Maler, und er bezahlt ihnen – ich weiß nicht wieviel – im Monat um das Modell und die Beleuchtung zu bezahlen.

Wir haben ein furchtbares Wetter und so unangenehm, welches man bisher noch nicht erlebt hat; ich spüre schon wieder die Wirkungen des sich wieder meldenden Rheumatismus seit einigen Tagen, so Gott es nicht will, hält er mich für den einen oder anderen Monat ans Bett gefesselt, wie Ihr wißt, sind es (jetzt schon) zwei Jahre. Sofort nachdem es aufgehört hat zu regnen, wird Kinderman mit Reiffenstein eine Unterredung haben wegen des Auftrags der Mosaiksammlung. (...)

(Signatur s.o.)

## 2) Brief vom 30. Mai 1770 von Crivelli an Harrach (fol. 44 R und V)

“Eccellenza.

Questa mattina ho ricevuto lo stimat(issi)mo foglio de 17. cadente di V. E. e subito mi sono portato al palazzo di Firenze per vedere come è `avanzato il ritratto del Grand Duca, che il Kinderman attualmente copia dall'originale ultimam.te ordonato da S.M. al Battoni, e che fra pochi giorni sarà mandato a Firenze per essere inoltrato acotesta Corte. Di questa occasione mi sarei profittato per la spedizione della copia di V.E.. Se fosse finita, la quale spero, che incontrerà il suo gradimento. Ma siccome il Sig. Baron di St. Odille mi ha offerto il comodo nella suddetta spedizione alla Corte, così manderò a V.E. un rotolo con altri sei pilastri delle logge vaticane, che in questi giorni si sono pubblicate, ed io le ho provvedute come le prime in carta d'olanda, e tinta di Basilea, che sono assai più belle che le stampate in carta, e tinta romana. È vero che si pagano qualche paolo di più delle altre, ma lo meritano, come Ella med(esi)mo potrà vedere confrontandole colle romane, che sono state mandate costà senza discernimento tenendoli all'economia di pochi bajocchi e al prezzo limitato dal manifesto che qui le trasmetto. A questo aggiungo una copia di articolo dell'Armellini da cui (.....)”

“Diesen Vormittag habe ich den sehr geschätzten Brief des 17. des vergangenen Monats von Eurer Excellenz erhalten und habe mich sofort zum Palast von Florenz (=Villa Medici) begeben, um zu sehen, wie das Porträt des Großherzogs vorangekommen ist, das Kinderman gerade vom Original, welches letzters von Ihrer Majestät (der Kaiserin) bei Batoni bestellt worden war, kopiert, und welches innerhalb weniger Tage nach Florenz geschickt werden wird, um an diesen Hof befördert zu werden. Ich habe mir diese Gelegenheit für den Versand der Kopie für Eure Exzellenz zunutze gemacht. Wenn sie fertig sein wird, was ich hoffe, wird sie Ihre Zustimmung finden. Aber da Baron St. Odile mir den bequemen obengenannten Versand an den Hof angeboten hat, werde ich eine Schriftrolle mit 6 anderen Pilastern der Vatikanischen Loggien an Eure Exzellenz schicken, die in diesen Tagen veröffentlicht wurden; ich habe sie wie die ersten auf Holländischem Papier und mit Tinte aus Basel besorgt, die sehr viel schöner sind als die Stiche, die auf (normalem) Papier und mit römischer Tinte gedruckt wurden. (...)

**3) Brief vom 29. Dez. 1770 von Crivelli an Harrach (fol. 45R u. V.):**

„Eccellenza.

La decisione che V.E. attende di qua toccante il quadro di S. Pio, dipende principalmente da S. E. Conte Ferdinando, il quale per avventura potrebbe richiamare il Kinderman quando fosse alla metà del lavoro: bisogna dunque assimrarsi(?), che S. E. concederà il tempo necessario per terminare un'opera si grande, avanti d'impegnarsi, il modello e già finito a perfezione (...)"

“Die Entscheidung, die Eure Excellenz erwartet, die das Gemälde des Hl. Pius betrifft, hängt in erster Linie von Seiner Excellenz, dem Grafen Ferdinand, welcher zufällig den Kinderman wieder herbestellen könnte, wenn er bei der Hälfte seiner Arbeit angelangt ist: es braucht also (...), daß Eure Excellenz die notwendige Zeit um ein so großes Werk zu vollenden genehmigt, weiterhin sich zu beschäftigen, das Modell ist schon perfekt geformt. (...)"

**V.4: Konkordanz der Inventare des Archivs Harrach: Porträts Josphs II., Maria Theresias und Franz I. Stephans**  
(die Inventare sind chronologisch, die Porträt nach Reihenfolge der Erwähnung im Text sortiert):

**Porträt Josephs II.:**

	Inventar von 1783 (von Wien Freyung, Wien Ungargasse, und Bruck)	Inventar von 1788 (Rohrau)	Inventar von 1796 (Rohrau)	Inventar von ca. 1800, von Majoratshaus in Wien	Inventar von nach 1827, von Wien und Bruck	Inventar von 1829	Inventarbuchlein ohne Datum u. Titel, da jedoch nur neue Inv. Nr.n eingetragen sind, wohl nach 1829!
<b>„Erzherzog Karl Joseph“ (Kinderma nn, Inv. Nr. Pf 12)</b>	in Bruck an der Leitha, im „Garten Saletel“, (Raum laut Auszug aus Inventar), zusammen mit vier anderen Porträts 40 Kreuzer!	<i>keine Porträts Josephs II. mit Namen genannt, Porträt- nennung genrell nur summarisch „en group“!</i>			am Rand vermerkt, daß die Porträts bereits von Bruck zur Freyung verlegt worden sind: dort im Rauchsalon (zusammen mit den anderen Porträts der Gruppe), Inv. Nr. Pf 12, (fol. 19V)	in Bruck erwähnt, jedoch nur mit altem Namen „Erzherzog Karl Joseph“ und altem Wert (40 Kreuzer) (mit anderen Porträts in Gruppe (des Herzogs von Pugnals, des Grafen von Rosenstein, des Graf von Colloredo und des Erzherzog Leopold Bischoffs von Basan) durch Klammer verbunden, (fol. 25V u 26R)	
<b>Porträt Josephs II. von Hickel</b>			(?) Rohrau, Bibliothek: zus. mit Porträt von Maria Theresia, Franz I., Marie Antoinette und Papst Pius (ohne Inv. Nr.)	(?) Freyung, in der Kanzley („Kaiser Joseph vorstellend“, ohne Inv. Nr. verzeichnet)	(?) Freyung: im Rauchsalon, <i>Galerie</i> -Nr. 416, 1 Gulden, (fol. 18R)		Hickel, Inv. Nr. 314, „Kaiser Joseph II. Bruststück - Hickel - 1 Schuh, 8 Zoll x 1 Schuh, 4 Zoll“ (fol. 10R) (Maße entsprechen: 47,6 cm x 39,6 cm)
<b>„Joseph und Leopold“</b>	(„... nach Batoni“) auf der Freyung, in der Mobilienkammer, Wert 8 Gulden; (neue Inv. Nr. 534 mit Bleistift am Rand eingetragen)						Hickel: 2 Schuh 3 2/4 Zoll x 1 Schuh 11 2/4 Zoll, 8 Gulden, Alte Inv.Nr. 340, Neue Inv. Nr.: 534, ohne Ortsangabe, es wird erwähnt, daß dieses Porträt früher als „Joseph und Leopold“ bezeichnet worden war! (fol. 15V u 16R)

<b>„Joseph und Leopold“</b>	im Majoratsgartenhaus in der Ungargasse Wert: 34 Kreuzer (fol. 10R), alte Inv. Nr. 562					im Majoratsgartenhaus in der Ungargasse als abgängig erwähnt mit 34 Kreuzern Wert (alte Inv. nr. 562), (fol. 25V und 26R)	
-----------------------------	--	--	--	--	--	---	--

### Porträts Maria Theresias und Franz I. Stephans

<b>Maria Theresia u Franz I. von Kobler /Meytens</b>	auf der Freyung (Gräfin Empfangszimmer, als einzige Gemälde dort!), Originale von Kobler, Wert: 120 Gulden, (fol. 5R), Nrn. mit Blei an den Rand geschrieben: 420 u 421!		Rohrau, ohne Künstlernamen (Bibliothek)			auf der Freyung, Kaiser Franziskus und Maria Theresia in Originalen, von Maidens (!), alte Inv. Nr. 336, Neue Inv.nr. 420 und 421; 120 Gulden; 4 Schuh, 10 2/4 Zoll x 3 Schuh, 10 Zoll, (147,4 x 114,8 cm) Randbemerkung: „Nach Prugg“ (fol. 15V u 16R)	
<b>Maria Theresia und Franz I.</b>	im Majorats Gartengebäude in der Ungargasse, Wert von 200 Gulden (10 x 7 Schuh)					ebenda genannt, mit Inv. Nr. 403 und dem „Alten Wert“ von 200 Gulden (fol. 18V und 19R)	
<b>„Kaiser Franz und Theresia“</b>	Ungargasse: Wert 1 Gulden (fol. 9V)						

## V.5: Dokumente zur Ausstattung der Akademie mit einem Porträt Josephs II.

Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, 1785, fol. 73-74r und 124-125v.

### 1) Vortrag des Coadjutors, Baron von Sperges, an den Protektor der Akademie, Fürst Kaunitz vom 14. September 1785 (fol.

„(...) Übrigens glaube ich bey der Gelegenheit der nächst bevorstehenden Übersetzung der Akademie in das Gebäude zu St. Anna gehorsamst erinnern zu sollen, daß zur Zierung des akademischen Sales die Bildnisse des Kaisers Karl VI. und der Kaiserin Königin Maria Theresia, beyde in ganzer Lebensgröße, das erste von Jakob van Schuppen, das andere vom Maytens, vorhanden sind: es mangeln aber die Porträte sowohl des itzigen Kaisers Majt., als Eurer fürstl. Gnaden, Protektors der Akademie.

Lampi malet eben itzo das Portrait des Kaisers stehend in dem Toison-ordenskleide, stehend (sic!), für Grafen v. Cobenzl zu Petersburg; wenn es wohl geräth, könnte ein Repetitionsstück davon für die Akademie dienen; welchen Pinsel aber Eure fürstl. Gnaden zur Verfertigung des Eigenen werden brauchen lassen, kömmt auf der hohen willen, und überhaupt die Erfüllung meiner vorbemerkten Wünsche, welche auch jene der Akademie sind, auf einen gnädigen Beschluß an.

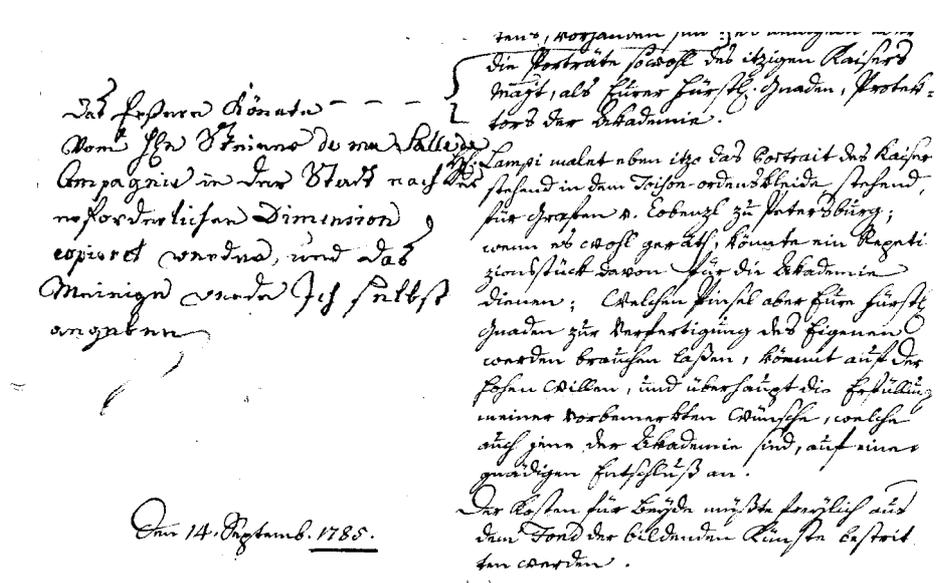
Die Kosten für beyde müßte freylich aus dem Fond (sic) der bildenden Künste bestritten werden.

Den 14. September 1785"

#### an den Rand von Kaunitz handschriftlich vermerkt:

„Das erstere könnte vom Hrn. Steiner (..) (..) Salle de Compagnie in der Stadt nach der erforderlichen Dimension copieret werden, und das Meinige werde ich selbst angeben.“

#### Detail des Originals zur Bemerkung von Kaunitz (fol. 73v):



**2) Vortrag des Coadjutors, Baron von Sperges, an den Protektor der Akademie, Fürst Kaunitz vom 17. November 1785 (fol. 124-125v):**

„Eure fürstliche Gnaden haben über das hier mitfolgende bittliche Belangen des Malers Lampi mittelst beyliegender gnädigen Handzeilen mit zu erkennen gegeben, zur Gewährung besonders geneigt zu seyn.

Ich nehme die Freyheit, dabey folgendes gehorsamst zu bemerken.

Es ist wahr, was Lampi angeführt hat, daß nämlich Hauzinger, Lehrer der historischen Malerey, sein Amt nicht mehr wohl versehen kann, nicht zwar Alters halben, sondern weil er gar wenig Gesundheit und, wie es scheint, wirklich die Schwindsucht hat.

Mittelst Bestellung eines Adjunkten, der sich gegen Versicherung der einstmaligen Nachfolge in dem Lehramte, indessen brauchen laße, würde demselben genüchlich vorgesehen seyn. Dazu hat Hubert Maurer sich schon vor einiger Zeit mit einer Bittschrift an Eure fürstliche Gnaden angeboten.

Außer ihm und dem Lampi, kenne ich keinen Maler hier, der im Kolorit eine vorzügliche Stärke habe. Da ich als Mitglied der Akademie, um ihre Ehre zu sichern verbunden bin, kann ich meine Stimme, wenn ich dazu aufgefordert werde, niemande geben, der einem Professor bey selbiger abgeben will, ohne vorher ein Mitglied zu seyn, weil seine Bestellung ohne diese vorgängige Eigenschaft der Akademie zum Mißtröste und Unehre gereichen würde.

Nun habe ich Hrn. Lampi schon längst erinnert, ihn auch selbst ganz bereit gefunden, um seine Aufnahme zu werben; allein die statutenmäßige Obliegenheit, ein Aufnahmestück nicht nur zu verfertigen, sondern auch der Akademie zu überlassen, hält ihn noch davon zurück, weil Zeit, Mühe und Kosten zu einem guten Stück erfordert werden.

Um jedoch ihm all dieses zu erleichtern, wagte ich vor einiger Zeit bey Eurer fürstl. Gnaden den wohlgemeinten Vorschlag: nämlich, da für den Akademie sale // (fol. 125R) seine Zierung mit dem Porträt Sr. Majestät des Kaisers in Lebensgröße nothwendig seyn will, selbiges von ihm Lampi für einen billigen Preis verfertigen zu lassen, als welches zugleich anstatt eines Aufnahmestücks dienen und gelten könnte.

Eure fürstl. Gnaden haben zwar damals die Gesinnung, solches von dem Maler Steiner malen zu lassen, gegen mich geäußert. Nachdem ich aber nemlich vernommen habe, daß das Lampische nach Petersburg bestimmte hochderoselben wohl gefallen habe; so nehme ich die Freyheit, meinen ehemaligen Antrag zu erneuern, indem gleichwohl das Porträt des Kaisers, von dem Pinsel weder des Hrn. Steiners, noch eines andern so gut zu hoffen sein wird. Wenn alsdann, und nachde,m Lampi in Folge dessen ein wirkliche sMitglied der Akademie seyn wird, es Eurer fürstl. Gnaden gefällt, ihn dem Hauzinger als Adjunkt zuzugeben, werde ich mich hierüber sehr erfreuen; besonders wenn auch die noch ledig stehene Stelle eines Lehrers der Anfängsgründe in der Zeichnung mit einem tüchtigen Mann, wie meines Erachtens Maurer wäre, wieder besetzt würde.

Über diesen und noch andere Gegenstände der Akademie erbitte ich mir die Erlaubnis, Eurer fürstl. Gnaden einen mündlichen Vortrag gehorsamst zu machen.

Den 17. Novemb. 1785

Sperges“

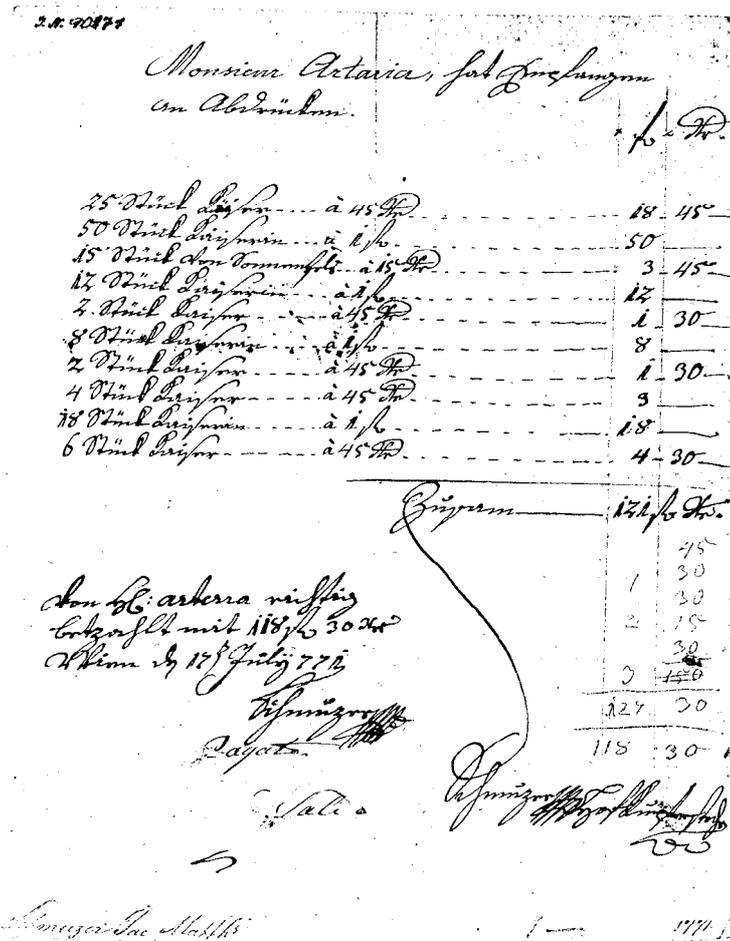
**in Handschrift von Kaunitz darunter:**

„Bis dahin, begenehmige ich vorläufig den Gedanken des vom Lampi zur verfertigenden Portraits des Kaysers.“

### VI.1: Rechnungsquittungen von Jakob Matthias Schmutzer (1771 bis 1773)

(Wien, Stadt- und Landesarchiv, Artaria Archiv (Sign.: I.N. 90871, I.N. 5343, I.N. 76820))

#### 1) Rechnung und Quittung vom 17. Juli 1771 (Sign.: I.N. 90871) (Original und Abschrift)



		Gulden	Kreuzer
25 Stück Kaiser	à 45 Kreuzer	18	45
50 Stück Kaiserin	à 1 Gulden	50	
15 Stück von Sonnenfels	à 15 Kreuzer	3	45
12 Stück Kaiserin	à 1 Gulden	12	
2 Stück Kaiser	à 45 Kreuzer	1	30
8 Stück Kaiserin	à 1 Gulden	8	
2 Stück Kaiser	à 45 Kreuzer	1	30
4 Stück Kaiser	à 45 Kreuzer	3	
18 Stück Kaiserin	à 1 Gulden	18	
6 Stück Kaiser	à 45 Kreuzer	4	30
	<b>zusam</b>	<b>121</b>	



3) Rechnung und Quittung von Dezember 1773 (Inv. Nr. : I.N. 76820)  
(Original und Abschrift)

7. 70020

Monsieur Ankeria im Coust: haben Zinsen  
an Altväter ein solch,

1/2 Rth.

Ann 48 Janu 1773.

12	Altm Loef. à 40 Rth	-----	4.
6	Prinzessin à 30 Rth	Ann 8 <sup>te</sup> Febr.	3.
7	Prinzess à 30 Rth	-----	1.
6	Prinzessin à 30 Rth	Ann 10 März	3.
6	Altm Loef à 40 Rth	dy 14 April	4.
4	Prinzessin à 30 Rth	dy 24 März	4.
7	Prinzess à 30 Rth	-----	1.
6	Prinzessin à 30 Rth	Ann 28 Junij	3.
8	Prinzess à 30 Rth	-----	4.
4	Altm Loef à 40 Rth	dy 7 Augst.	1. 40.
4	Prinzessin à 40 Rth	Ann 8 Augst.	4.
4	Prinzessin à 40 Rth	dy 19 Augst.	4.
50	Summelt à 4/10 45 Rth	Ann 26 Augst.	87. 30.
8	Prinzessin à 30 Rth	Ann 9. Septemb.	4.
3	Prinzess à 30 Rth	-----	1. 30.
1	Prinzessin à 30 Rth	Ann 7 Octob.	1.
3	Prinzess à 30 Rth	Ann 24 Nov.	1. 30.
3	Prinzessin à 30 Rth	-----	1. 30.
7	Antisepium	Ann 4 Decemb.	1. 30.

Zinsum 177. 50.

Zehn Thaler abgezogen; ist Zinsum 187. 50 Rth.

Jacob Sifminger  
Klincker

H. Christoph Lautzast mit 95<sup>te</sup> 1773  
Sifminger  
Klincker

		Gulden	Kreuzer
12 Stück Alte Kopf	à 20 Kreuzer den 4. Januar 1773	4	
6 Stück Kaiserin	à 30 Kreuzer den 8. Febr.	3	
2 Stück Kaiser	à 30 Kreuzer	1	
6 Stück Kaiserin	à 30 Kreuzer den 10. März	3	
6 Stück Alte Köpf	à 20 Kreuzer den 14. April	2	
4 Stück Kaiserin	à 30 Kreuzer den 24 May	2	
2 Stück Kaiser	à 30 Kreuzer	1	
6 Stück Kaiserin	à 30 Kreuzer den 28. Juny	3	
8 Stück Kaiser	à 30 Kreuzer	4	
4 Stück Alte Köpf	à 20 Kreuzer den 2. August	1	20
4 Stück Kaiserin	à 20 Kreuzer den 5. August	2	
4 Stück Kaiserin	à 20 Kreuzer den 19. August	2	
50 Stück Kaunitz	à 1 Gulden 45 Kreuzer den 26. August	87	30
8 Stück Kaiserin	à 30 Kreuzer den 9. September	4	
3 Stück Kaiser	à 30 Kreuzer	1	30
1 Stück Kaiserin	à 1 Gulden den 7. October	1	
3 Stück Kaiser	à 30 Kreuzer den 24. November	1	30
3 Stück Kaiserin	à 30 Kreuzer	1	30
1 Stück Antipendium	----- den 4. December	1	30
	<b>zusam</b>	<b>127</b>	<b>50<sup>4</sup></b>

<sup>4</sup> Schmutzers Rechnung zufolge würde der Endbetrag – nach dem von ihm vorgerechneten Abzug der Händlerprocente – 115 Gulden 8 Kreuzer betragen, jedoch quittierte er schließlich den Erhalt von 95 Gulden 20 Kreuzer.

### XIII. Vergleichsabbildungen

- Abbildung 1 Albrecht Dürer, Maximilian I., nach 1518; zeitgenössisch kolorierter Holzschnitt; Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, Inv. Nr. B. 154 (Postkarte des Museums)
- Abbildung 2: Tizian, Karl V. bei Mühlberg, 1548; Öl/Lwd., Madrid, Museo Nacional del Prado (Abb. nach: AK KARL V. 2000, Abb. 40, S. 71)
- Abbildung 3: unbekannter Künstler, Szene der Akklamation der Ungarn vor dem Porträt Maria Theresias, 1742, Kupferstich, 21,1 x 36 cm; Münster, Porträtarchiv Diepenbroick, (Abb. nach: AK JOSEPH II. 1980, S. 320 mit Kat. Nr. 34)
- Abbildung 4: Martin van Meytens, Maria Theresia im rosa Spitzenkleid, um 1755, Öl/Lwd., 280 x 170 cm; Wien, KHM, Inv. Nr. 8762 (Abb. nach: BARTA 2001, Abb. 62).
- Abbildung 5: Martin van Meytens, Maria Theresia und Franz I. Stephan mit neun Kindern, 1751; Öl/Lwd.; 185 x 204 cm; Wien, KHM (Innsbrucker Hofburg), Inv. Nr. 2739 (Abb. nach: BARTA 2001, S.10, Nr. 73).
- Abbildung 6: Martin van Meytens, Porträts Maria Theresia und Franz I. Stephans, um 1740; Öl/Lwd.; Stift Melk, Treppenhaus (Abb. nach AK JOSEPH II., Kat. Nr. 879 und 880 mit Farbtafel 24).
- Abbildung 7: Joseph Ducreux, Maria Theresia, 1769, Pastell auf Papier, 69 x 54 cm; Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 207 (Abb. nach: TRNEK 1989, S. 66).
- Abbildung 8: Louis-Michel Vanloo, Ludwig XV., 1761, Öl/Lwd.; Paris, Chateau de Versailles (Abb. nach SCHOCH 1975, Nr. 5).
- Abbildung 9: Hyazinthe Rigaud, Ludwig XIV., 1701, Öl/Lwd., 276 x 194 cm (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MV 2041 (Abb. nach Postkarte des Museums).
- Abbildung 10: Jacques-André Aved, Porträt des Marschall von Clermont-Tonnerre, 1759 (Abb. nach SCHOCH 1975, Nr. 10).
- Abbildung 11: Joseph Siffrède Duplessis, Ludwig XVI., 1777, Öl/Lwd.; Versailles, Musée et Château, Inv. Nr. MV 7083 (Abb. nach: BEURAIN 2001, Tafel Nr. VI).
- Abbildung 12: Antoine Pesne, Friedrich II., 1736, Öl/Lwd.; (Abb. nach: AK FRIEDRICH DER GROBE 1992, S. 152).
- Abbildung 13: Johann Heinrich Franke, Friedrich II., 1764, Öl/Lwd.; Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg (Abb. nach: AK FRIEDRICH DER GROBE 1992, S. 383, Nr. 1).
- Abbildung 14: Johann Zoffany, Kaiser Franz I., 1775, Öl/Lwd.; Wien, KHM, Schloß Schönbrunn, Inv. Nr. 6389 (Abb. nach: Postkarte des Museums).
- Abbildung 15: Pompeo Batoni, Sir Gregory Turner, 1768, Öl/Lwd., 135 x 100 cm; Manchester, City Art Gallery (Abb. nach: CLARK/BOWRON 1985, Abb. 291).
- Abbildung 16: Elisabeth Vigée Lebrun, Marie Antoinette von Frankreich; Öl/Lwd., 60 x 53 cm; Wien, KHM (Abb. nach Postkarte des KHM).
- Abbildung 17: Alexandre Roslin, Gustav III. von Schweden, 1777; Öl/Lwd., 73 x 60 cm, Privatslg. (Abb. nach: AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 152, Nr. 115).
- Abbildung 18: Unbekannter Knüpfer, Gustav III. von Schweden, 1777; Goblin in Kaminabschirmung; Stockholm, Kunglia Husgeradskammaren, Inv. Nr. HGK 347, 241 (Abb. nach: AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 159)
- Abbildung 19: Jakob Matthias Schmutzer, Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1752; Wien, Graphische Sammlung Albertina (Abb. in: AK KAUNITZ 1994, KAT. NR. II).
- Abbildung 20: Friedrich von Amerling, Kaiser Franz (II./) I., 1833; Öl/Lwd, 88 x 71 cm; ehemals Slg. Graf Hoyos-Sprinzenstein in Schloß Hoorn (Niederösterreich), (Abb. nach: SCHOCH 1975, Nr. 112).

- Abbildung 21: Franz Matsch, Kaiser Franz Joseph in seinem Arbeitszimmer, 1916, (Abb. nach PÖTSCHNER 1998, Bd. 2, S. 21).
- Abbildung 22: Photographie Kaiser Wilhelms II. am Schreibtisch (vgl. AK WILHELM II. 1991, S. 123ff.)
- Abbildung 23: Antoine Callet, Ludwig XVI., 1789 (Clermont-Ferrand, Musée Bargoin). (Abb. nach: SCHOCH 1975, Abb. 7).
- Abbildung 24: Philipp F. von Hamilton, Maria Theresia und Franz Stephan zu Pferde, 1741; Öl/Lwd., 45 x 33 cm; Privatsammlung (Abb. nach: AK KAISERTUM 1986, S. 136).
- Abbildung 25: Daniel Chodowiecki, Friedrich II. zu Pferde; Gouache, Haus Doorn (Niederlande), HuD 1712, GK II 9519 (Abb. nach: AK FRIEDRICH DER GROBE 1992, S. 112).
- Abbildung 26: Louis-Philibert Debucourt, Bienfaisance de Louis XVI., 1784; Musée National de Versailles, Inv. Nr. MV 7896 (Abb. nach: SCHOCH 1975, Abb. 28).
- Abbildung 27: Daniel Chodowiecki, „Friedrich und Zieten. „Laßt ihn schlafen, er hat lang genug für uns gewacht“, 1788; Radierung, 46,2 x 56 cm (P) (Abb. nach: AK FRIEDRICH II. 1986, S. 387, Kat. Nr. VIII, 25b).
- Abbildung 28: Monatstitelkupfer aus dem Zittauischen Tagebuch für Juli 1786 (Abb. nach: Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Sign. 88482 A, vor Seite 97).
- Abbildung 29: Monatstitelkupfer aus dem Zittauischen Tagebuch für Januar 1787 (Abb. nach: Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Sign. 88482 A, vor Seite 203).
- Abbildung 30: Monatstitelkupfer aus dem Zittauischen Tagebuch für Februar 1787 (Abb. nach: Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Sign. 88482 A, vor Seite 219).
- Abbildung 31: unbekannt (für Lavater), Details aus dem Gesicht Josephs II., Zeichnung auf Pappe, Wien, Bildarchiv der ÖNB (Abb. nach: BARTA / GEISSMAR 1992, S. 132).
- Abbildung 32: unbekannt (für Lavater), Silhouette Josephs II., („J....h II.“) (Abb. nach: LAVATER 1775-1778, Band IV., S. 17)
- Abbildung 33: unbekannt (für Lavater), Vier Profile, Zeichnung auf Papier, (Abb. nach: LAVATER 1775-1778, Bd. 1)
- Abbildung 34: .Gegenüberstellung von Detail aus Abb. 33 (geschwärzt durch die Autorin) und Abb. 32
- Abbildung 35: unbekannt, Silhouette Josephs II., Vignette (Abb. aus: Wolke 1783-1784, 2. Bd., S. 75).



Abbildung 1 Albrecht Dürer, Maximilian I., nach 1518; zeitgenössisch  
kolorierter Holzschnitt; Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, Inv. Nr. B. 154  
(Postkarte des Museums)



Abbildung 2: Tizian, Karl V. bei Mühlberg, 1548; Öl/Lwd., Madrid, Museo  
Nacional del Prado (Abb. nach: AK KARL V. 2000, Abb. 40, S. 71)



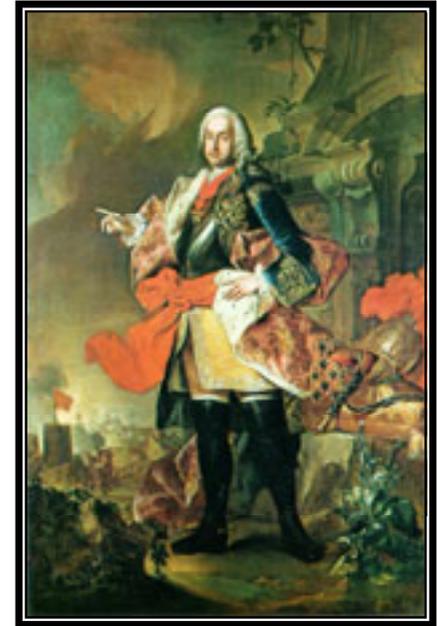
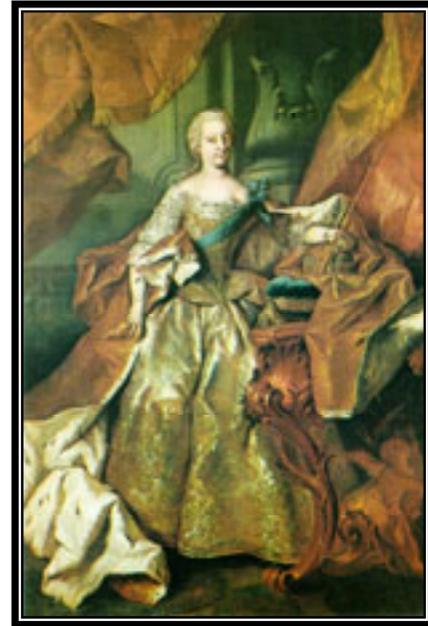
Abbildung 3: unbekannter Künstler, Szene der Akklamation der Ungarn vor dem Porträt Maria Theresias, 1742, Kupferstich, 21,1 x 36 cm; Münster, Porträtarchiv Diepenbroick, (Abb. nach: AK JOSEPH II. 1980, S. 320 mit Kat. Nr. 34)



Abbildung 4: Martin van Meytens, Maria Theresia im rosa Spitzenkleid, um 1755, Öl/Lwd., 280 x 170 cm; Wien, KHM, Inv. Nr. 8762 (Abb. nach: BARTA 2001, Abb. 62).



**Abbildung 5: Martin van Meytens, Maria Theresia und Franz I. Stephan mit neun Kindern, 1751; Öl/Lwd.; 185 x 204 cm; Wien, KHM (Innsbrucker Hofburg), Inv. Nr. 2739 (Abb. nach: BARTA 2001, S.10, Nr. 73).**



**Abbildung 6: Martin van Meytens, Porträts Maria Theresia und Franz I. Stephans, um 1740; Öl/Lwd.; Stift Melk, Treppenhaus (Abb. nach AK JOSEPH II., Kat. Nr. 879 und 880 mit Farbtafel 24).**



**Abbildung 7: Joseph Ducreux, Maria Theresia, 1769, Pastell auf Papier, 69 x 54 cm; Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 207 (Abb. nach: TRNEK 1989, S. 66).**



**Abbildung 8: Louis-Michel Vanloo, Ludwig XV., 1761, Öl/Lwd.; Paris, Chateau de Versailles (Abb. nach SCHOCH 1975, Nr. 5).**



Abbildung 9: Hyacinthe Rigaud, Ludwig XIV., 1701, Öl/Lwd., 276 x 194 cm (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MV 2041 (Abb. nach Postkarte des Museums)).



Abbildung 10: Jacques-André Aved, Porträt des Marschall von Clermont-Tonnerre, 1759 (Abb. nach SCHOCH 1975, Nr. 10).



Abbildung 11: Joseph Siffrède Duplessis, Ludwig XVI., 1777, Öl/Lwd.; Versailles, Musée et Château, Inv. Nr. MV 7083 (Abb. nach: BEURAIN 2001, Tafel Nr. VI).



Abbildung 12: Antoine Pesne, Friedrich II., 1736, Öl/Lwd.; (Abb. nach: AK FRIEDRICH DER GROSSE 1992, S. 152).



Abbildung 13: Johann Heinrich Franke, Friedrich II., 1764, Öl/Lwd.; Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg (Abb. nach: AK FRIEDRICH DER GROßE 1992, S. 383, Nr. 1).



Abbildung 14: Johann Zoffany, Kaiser Franz I., 1775, Öl/Lwd.; Wien, KHM, Schloß Schönbrunn, Inv. Nr. 6389 (Abb. nach: Postkarte des Museums).



Abbildung 15: Pompeo Batoni, Sir Gregory Turner, 1768, Öl/Lwd., 135 x 100 cm; Manchester, City Art Gallery (Abb. nach: CLARK/BOWRON 1985, Abb. 291).



Abbildung 16: Elisabeth Vigée Lebrun, Marie Antoinette von Frankreich; Öl/Lwd., 60 x 53 cm; Wien, KHM (Abb. nach Postkarte des KHM).



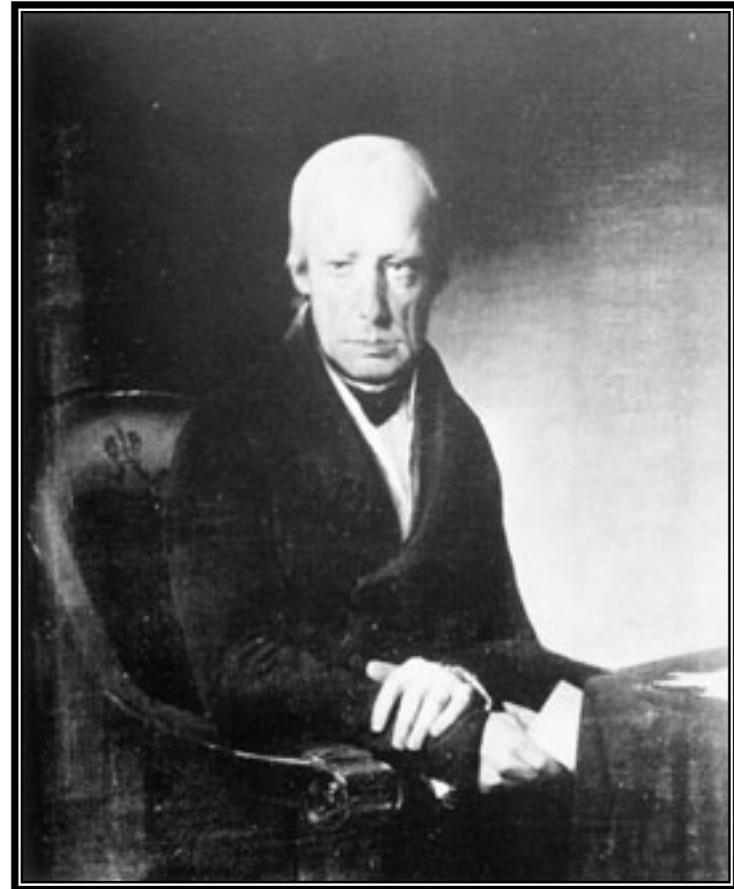
Abbildung 17: Alexandre Roslin, Gustav III. von Schweden, 1777; Öl/Lwd., 73 x 60 cm, Privatslg. (Abb. nach: AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 152, Nr. 115).



Abbildung 18: Unbekannter Knüpfer, Gustav III. von Schweden, 1777; Goblin in Kaminabschirmung; Stockholm, Kunglia Husgeradskammaren, Inv. Nr. HGK 347, 241 (Abb. nach: AK CATHERINE THE GREAT 1999, S. 159)



**Abbildung 19: Jakob Matthias Schmutzer, Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1752; Wien, Graphische Sammlung Albertina (Abb. in: AK KAUNITZ 1994, KAT. NR. II).**



**Abbildung 20: Friedrich von Amerling, Kaiser Franz (II./) I., 1833; Öl/Lwd, 88 x 71 cm; ehemals Slg. Graf Hoyos-Sprinzenstein in Schloß Hoorn (Niederösterreich), (Abb. nach: SCHOCH 1975, Nr. 112).**

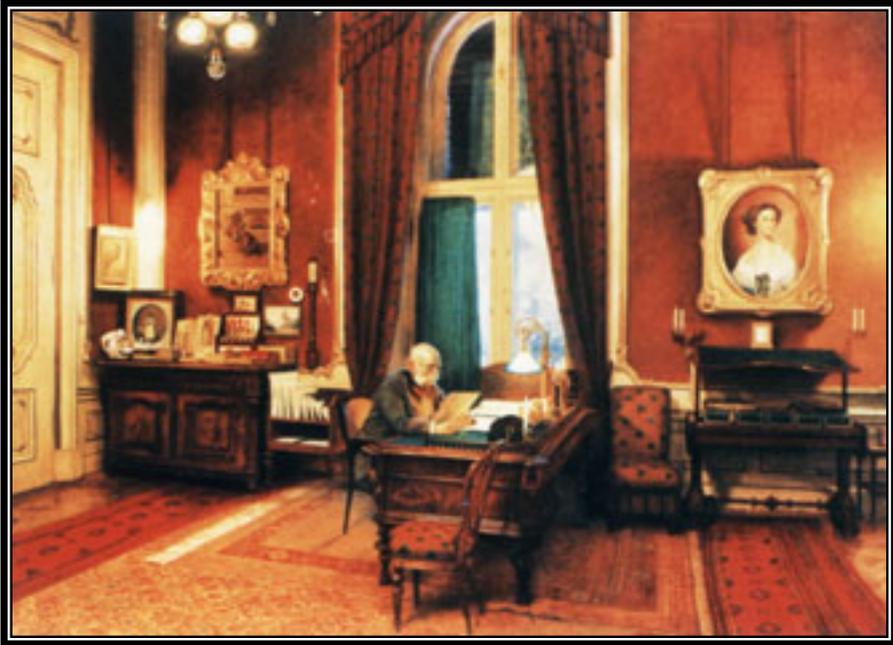


Abbildung 21: Franz Matsch, Kaiser Franz Joseph in seinem Arbeitszimmer, 1916, (Abb. nach PÖTSCHNER 1998, Bd. 2, S. 21).



Abbildung 22: Photographie Kaiser Wilhelms II. am Schreibtisch (vgl. AK WILHELM II. 1991, S. 123ff.)



Abbildung 23: Antoine Callet, Ludwig XVI., 1789 (Clermont-Ferrand, Musée Bargoin). (Abb. nach: SCHOCH 1975, Abb. 7).



Abbildung 24: Philipp F. von Hamilton, Maria Theresia und Franz Stephan zu Pferde, 1741; Öl/Lwd., 45 x 33 cm; Privatsammlung (Abb. nach: AK KAISERTUM 1986, S. 136).



**Abbildung 25: Daniel Chodowiecki, Friedrich II. zu Pferde; Gouache, Haus Doorn (Niederlande), HuD 1712, GK II 9519 (Abb. nach: AK FRIEDRICH DER GROBE 1992, S. 112).**



**Abbildung 26: Louis-Philibert Debucourt, Bienfaisance de Louis XVI., 1784; Musée National de Versailles, Inv. Nr. MV 7896 (Abb. nach: SCHOCH 1975, Abb. 28).**

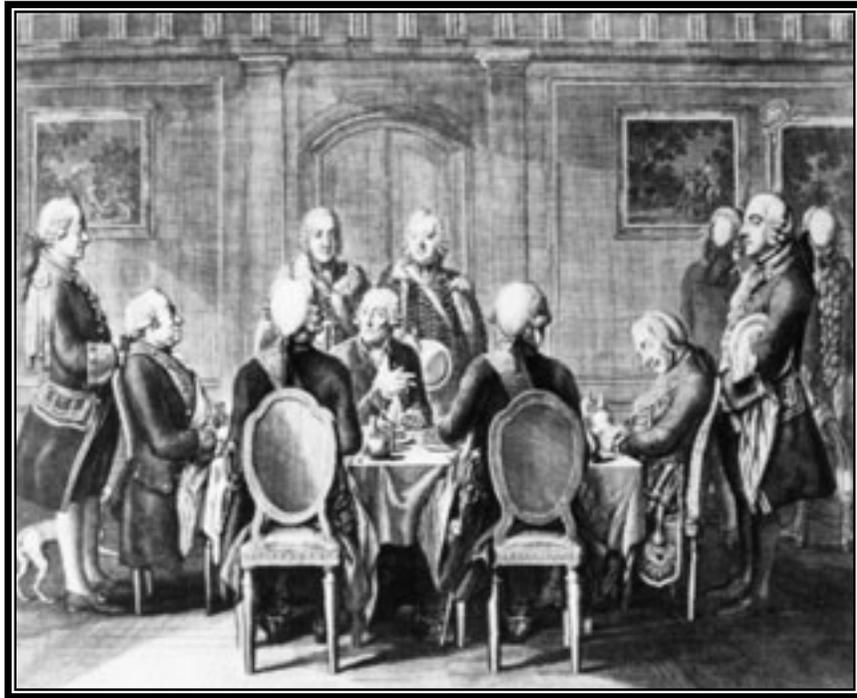


Abbildung 27: Daniel Chodowiecki, „Friedrich und Zieten. „Laßt ihn schlafen, er hat lang genug für uns gewacht“, 1788; Radierung, 46,2 x 56 cm (P) (Abb. nach: AK FRIEDRICH II. 1986, S. 387, Kat. Nr. VIII, 25b).



Abbildung 28: Monatstitelkupfer aus dem Zittauischen Tagebuch für Juli 1786 (Abb. nach: Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Sign. 88482 A, vor Seite 97).

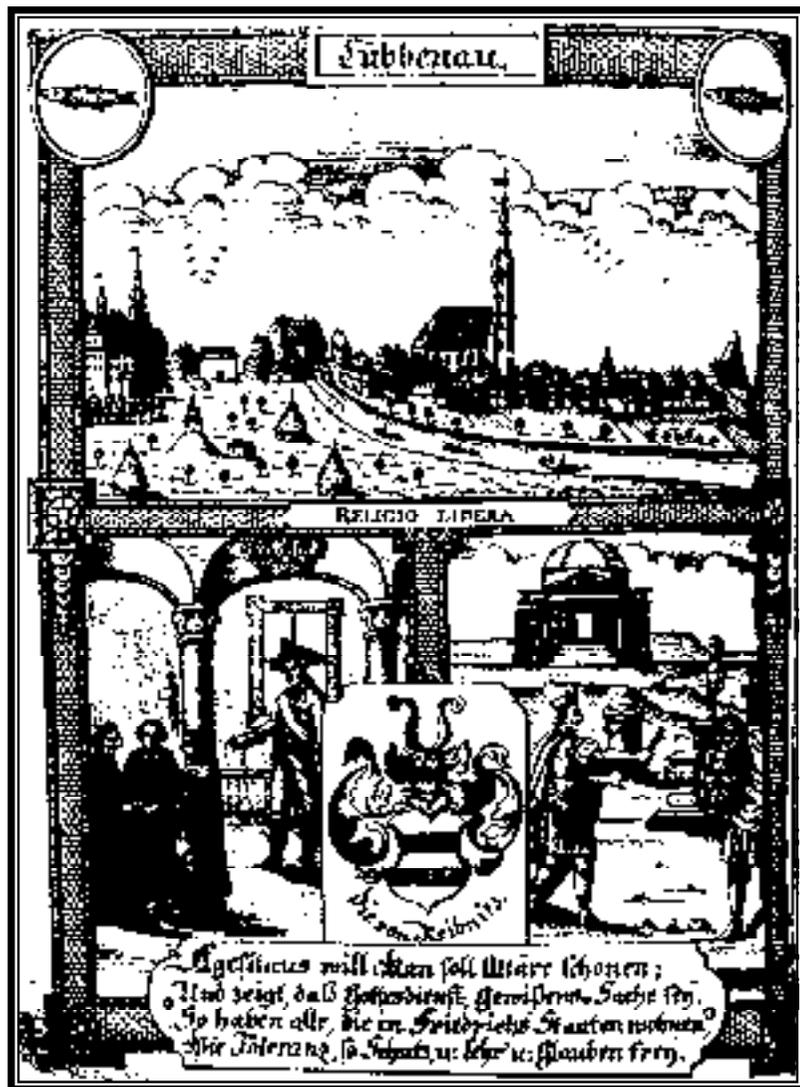


Abbildung 29: Monatstitelkupfer aus dem Zittauischen Tagebuch für Januar 1787 (Abb. nach: Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Sign. 88482 A, vor Seite 203).



Abbildung 30: Monatstitelkupfer aus dem Zittauischen Tagebuch für Februar 1787 (Abb. nach: Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Sign. 88482 A, vor Seite 219).

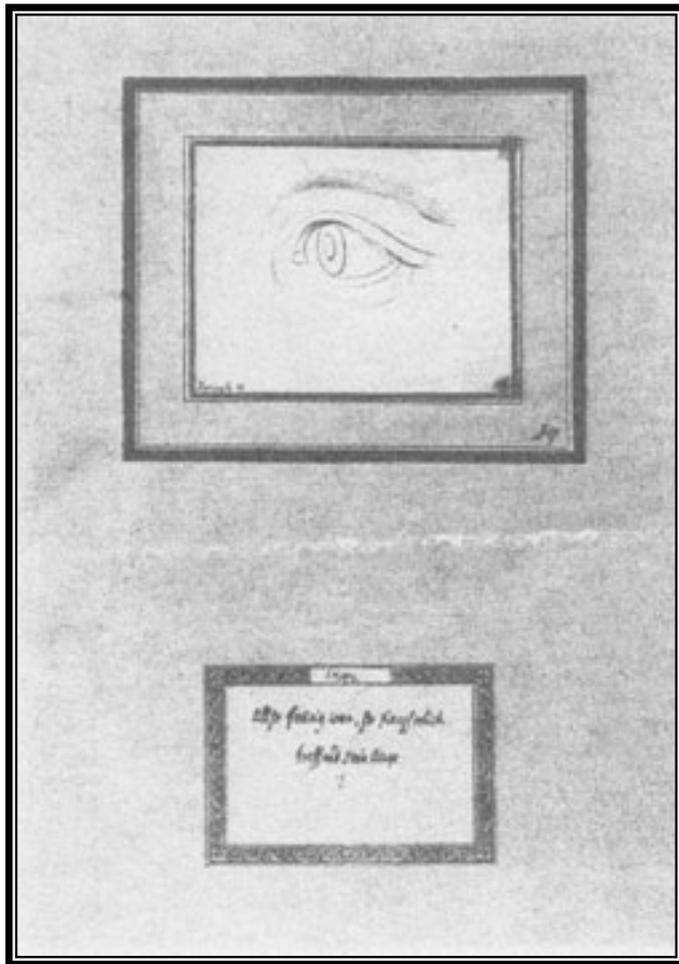


Abbildung 31: unbekannt (für Lavater), Details aus dem Gesicht Josephs II., Zeichnung auf Pappe, Wien, Bildarchiv der ÖNB (Abb. nach: BARTA / GEISSMAR 1992, S. 132).



Abbildung 32: unbekannt (für Lavater), Silhouette Josephs II., („J...h II.“) (Abb. nach: LAVATER 1775-1778, Band IV., S. 17)



Abbildung 33: unbekannt (für Lavater), Vier Profile, Zeichnung auf Papier, (Abb. nach: LAVATER 1775-1778, Bd. 1)



Abbildung 34: .Gegenüberstellung von Detail aus Abb. 33 (geschwärzt durch die Autorin) und Abb. 32



Abbildung 35: unbekannt, Silhouette Josephs II., Vignette (Abb. aus: Wolke 1783-1784, 2. Bd., S. 75).

## **Danksagung:**

Zum Schluß der Arbeit möchte ich mich sehr herzlich bei all jenen bedanken, die zu ihrem Entstehen auf unterschiedlichste Weise beigetragen haben. Frau Prof. Roettgen danke ich sehr herzlich für ihre engagierte Unterstützung während des gesamten Findungs- und Konkretisierungsprozesses, den eine Doktorarbeit bedeutet, und für so manche kritische Anmerkung, die zu notwendigen Fokussierungen führte. Herrn Prof. Büttner danke ich sehr herzlich dafür, daß er sich bereit erklärt hat, die Aufgabe der Zweitkorrektur zu übernehmen.

Während meines Rechercheaufenthaltes in Wien habe ich vielfältige Hilfe durch die freundliche Einbindung in den fachlichen Diskurs erhalten. Im Besonderen danke ich für Hinweise und richtungsgebende Gespräche Herrn PD Friedrich Polleroß (Uni. Wien), Frau PD Dr. Elisabeth Garms (Uni. Graz), Frau Prof. Grete Klingenstein (Akademie der Wissenschaften, Wien), Frau Dr. Ilsebill Barta und Frau Dr. Lieselotte Hanzl-Wachter (Bundesmobiliendepot), Herrn Prof. Karl Vocelka (Uni. Wien) und Herrn Dr. Georg Kugler (KHM). Herrn Dr. Prohaska (KHM) gilt mein Dank dafür, daß er mir die Inventare des KHM geöffnet hat. Frau Dr. Kirsten Ahrens (PA-Diepenbroick, Münster) danke ich für die freundliche Bereitstellung von Photomaterial.

Den Mitarbeitern des Historischen Museums gilt mein gesonderter Dank, da ich über viele Wochen hinweg den Museumsbestand der Porträts Josephs II. sichten und photographisch erfassen durfte. Den Mitarbeitern des Bundesmobiliendepots, besonders Herrn Autherith, möchte ich ebenfalls herzlich für die Bereitstellung von Inventarbüchern und Fotovorlagen sowie die Hilfsbereitschaft im Beschaffen von Fotos und die freundliche Betreuung vor Ort danken. Ebenfalls danke ich Herrn Gutschi (Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien) für seine geduldige Hilfe beim Entziffern von Dokumenten.

Die Mitarbeiter vieler Museen haben mir durch ihr bereitwilliges Entgegenkommen geholfen, daß ich Fotos anfertigen und ihre Depotbestände erkunden durfte. Im besonderen möchte ich hierbei Herrn Mag. Andreas Strohhammer (Museo Nordico, Linz), Dr. Uwe Wiczoreck (Vaduz), Dr. Barbara Kaiser, Dr. Karin Leitner und Herr Diem (Alte Galerie Joanneum, Graz), Dr. Eniko Buzasi (Nationalmuseum, Budapest) und Dr. Mrazova (Nationalgalerie, Bratislava) sowie Frau Dr. Krumpöck (Heeresgeschichtliches Museum, Wien) für ihre Hilfe bei der Sichtung von Bildnissen danken.

Dr. Lieselotte Hanzl-Wachter (Bundesmobiliendepot) und Dr. Stefan Sienell (Akademie der Wissenschaften, Wien) danke ich für ihren steten freundschaftlichen Beistand während der oft mühsamen und aufwendigen Recherche in Wien. Für ihre Hilfe beim Korrekturlesen und Erstellen von

Verzeichnissen sowie Übersetzungen möchte ich besonders herzlich Dietlind von Pfeffer, Rasmus Kleine, Valentina Baldauf und Eduard Wätjen danken.

Der Stiftung der Deutschen Wirtschaft danke ich für ihre großzügige und flexible Unterstützung, mit der sie mir in den letzten drei Jahren ein Stipendium gewährt hat.

Meinen Eltern möchte ich sehr herzlich für ihre jahrlange fördernde und Anteilnehmende Unterstützung während meines gesamten Studiums danken und dafür, daß sie mir aufwendige Studien- und Rechercheaufenthalte ermöglicht haben. Meinen Schwiegereltern gilt mein besonderer Dank dafür, daß sie mir durch die warmherzige Aufnahme und Betreuung meines Sohnes ermöglicht haben, meine Arbeit fertigstellen zu können. Unermeßlicher Dank geht an meinem Mann, Dr. Georg Schmitt, durch dessen stete, liebevolle, humorvolle und patente Unterstützung es überhaupt möglich wurde, die Dissertation zu diesem Zeitpunkt abzuschließen.

## **Lebenslauf:**

10.01.1973      Geburt in Bergisch-Gladbach  
Eltern: Hans-Jürgen Vorster (Dipl. Ing.) und  
          Renate Magdalene Vorster (Lehrerin, † 2.2.2004)  
verheiratet (mit Dr. Georg A. Schmitt)  
zwei Kinder (Leonhard M., \* 21.3.2003, Constantin B., \* 15.1.2006)

### **schulische Ausbildung und Studium:**

1983-92      Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums, Köln; Abitur  
WS 1992      Immatrikulation an der Albert Ludwigs-Universität Freiburg für  
          Kunstgeschichte, Neuere Deutsche Literatur und Klass. Archäologie  
SS 1995      Immatrikulation an der Ludwig Maximilians-Universität München  
WS '95-SS '96    Studium an der University of Edinburgh, Schottland  
WS 1996      Rückmeldung an der LMU München  
Febr. 1999    Studienabschluß Magister Artium („mit Auszeichnung“)  
          Thema der Magisterarbeit: „Das Doppelporträt `Joseph II. und Leopold  
          von Toskana´ von Pompeo Batoni (1769) im Kontext – Eine  
          Werkmonographie“  
SS '99 – SS '02    Promotionsstudiengang an der LMU  
WS '01 – SS '02    Rechercheaufenthalt in Wien  
Oktober 2004    Einreichung der Dissertation  
3. Febr. 2005    Disputatio

### **Praktika während des Studiums (Auswahl):**

August 1993      Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Basel  
Febr. - März 1995    Alte Nationalgalerie, Berlin  
Juni 1996      Auktionshaus Phillips, Edinburgh  
Febr. - März 1997    Verlag ArsEdition, München  
März 1998      Staatliche Graphische Sammlung, München

### **Fortbildung und anschließende Tätigkeit:**

April – Aug. 1999    Programm der LMU: Student & Arbeitsmarkt mit Ausrichtung auf  
          Personalwesen und Personalentwicklung  
Juli – Aug. 1999    Werkstudententätigkeit bei Siemens Business Services, München  
Nov. '99 -Aug. '00    freie Mitarbeit bei Cambridge Management Consulting, München  
          (Bereich: Recruiting)

### **Förderung:**

1993 - 1998      Studienstiftung des deutschen Volkes  
Dez. '01 – Okt. '04    Stiftung der Deutschen Wirtschaft, Studienförderwerk Klaus Murmann

München, 26.01.2006