

Wittelsbacher-Studien. Festgabe für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 166), hg. v. Alois Schmid und Hermann Rumschöttel, München 2013, S. 501 - 532

„MINERVE EN ESPRIT ET TALENTS“

Das malerische Werk der Maria Antonia Walpurgis von Bayern

Von HOLGER SCHUMACHER

Die künstlerischen Begabungen der bayerischen Prinzessin und sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) erregten zu ihren Lebzeiten große Aufmerksamkeit. Zahlreiche Schriften heben ihre Leistungen auf dem Felde von Dichtung, Musik und Malerei hervor, wobei die Fürstin nicht selten – wie in dem oben angeführten Zitat aus einem Lobgedicht¹ – mit Minerva, der Schutzgöttin von Wissenschaft und Kunst, gleichgesetzt wird. Auch wenn der überschwängliche Ton dieser meist panegyrischen Ehrungen als Verneigung vor dem fürstlichen Rang der Angesprochenen zu werten ist, so muss die Vielseitigkeit Maria Antonias, die Text und Musik zu zwei Opern schrieb, als Sängerin und Instrumentalistin auftrat, Gedichte und Abhandlungen verfasste, Bilder malte und zugleich in der Lage war, das Finanzwesen eines Staates zu leiten, auch aus heutiger Sicht als außergewöhnlich eingestuft werden. Die sächsische Kurfürstin engagierte sich überdies als Mäzenin, so förderte sie unter anderem die Komponisten Hasse und Naumann, die Sängerinnen Mingotti und Mara sowie die Malerfamilie Mengs². Sie war Mitglied in zwei akademischen Gesellschaften und führte eine umfangreiche Korrespondenz mit zahlreichen Größen aus Politik und Aufklärung wie Friedrich II. von Preußen und Kaiserin Maria Theresia³.

¹ „Reflexion d'un Vieillard, sur le Portrait d'une grande Princesse fait par Elle même ...“, Lobgedicht auf ein in der Kunstakademie Dresden ausgestelltes Selbstporträt Maria Antonias, zitiert bei: Carl von WEBER, Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern. Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben, 1857, Bd. 1, 141.

² Vgl. Moritz FÜRSTENAU, Maria Antonia Walpurgis, in: ADB 20 (1884), 371–374 [Onlinefassung]; URL: [http://www.deutsche-biographie.de/pnd118781871.html?anchor=adb/\(1.10.2013\)](http://www.deutsche-biographie.de/pnd118781871.html?anchor=adb/(1.10.2013)).

³ Vgl. Alois SCHMID, Maria Antonia Walburga, Kurfürstin von Sachsen, geborene Prinzessin von Bayern, in: NDB 16 (1990), 198–200 [Onlinefassung]; URL: [http://www.deutsche-biographie.de/pnd118781871.html/\(1.10.2013\)](http://www.deutsche-biographie.de/pnd118781871.html/(1.10.2013)). Die Korrespondenz Maria Antonias mit Friedrich II. von Preußen wurde ediert in: Œuvres de Frédéric le Grand, Bd. 24: Correspondance de Frédéric II., roi de Prusse; Bd. 9, 3: Correspondance de Frédéric avec L'électrice Marie-Antoine de Saxe (24 Avril 1763 – 28 Décembre 1779), 1854; die Korrespondenz mit Kaiserin Maria Theresia in:

Im Urteil der Nachwelt fand das künstlerische Schaffen Maria Antonias zeitweise eine eher kritische Rezeption⁴. Man verwies auf die Abhängigkeit von Lehrern und Vorbildern und darauf, dass die temperamentvolle Adelige es versäumt habe, ihre Möglichkeiten auf einem Gebiet tiefergehend auszuschöpfen⁵. In diese Kritik mischte sich insbesondere im 19. Jahrhundert der Vorbehalt gegenüber ihrem Drang zu öffentlichem Wirken, der nicht dem Frauenbild der Zeit entsprach⁶. Erst in der neueren Forschung wurde darauf hingewiesen, dass die künstlerischen Erzeugnisse Maria Antonias, trotz vorhandener handwerklicher Qualität, nicht geschaffen wurden, um unter rein kunstästhetischen Maßstäben zu konkurrieren, sondern in ihrer politischen Dimension gesehen werden müssen, als Teil einer Selbststilisierung, die letztendlich auf die Übernahme von Regierungsverantwortung ausgerichtet war⁷. Der Umstand, dass Maria Antonia nicht nur Opern schrieb, sondern darin auch selbst auftrat und sich dabei bestimmter Rollenmodelle zur Vermittlung ihrer Herrschaftsbefähigung bediente, gewinnt in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung⁸. Dass auch die öffentliche Präsentation und das Verbreiten selbst geschaffener Gemälde eine wichtige Facette in diesem Stilisierungskonzept bildete, wird im Weiteren deutlich werden.

Während die Forschung der kompositorischen und schriftstellerischen Arbeit Maria Antonias bereits einige Aufmerksamkeit gewidmet hat, fand die malerische Tätigkeit der Fürstin bisher noch keine nähere Betrachtung. Dies mag darin begründet sein, dass die Quellenlage zu ihren teilweise noch erhaltenen, teilweise nur in Abbildung überlieferten oder ganz verschollenen Gemälden sehr lückenhaft ist und manche Zusammenhänge nur über zahlreiche Querverbindungen erschließbar sind. Die meisten Hinweise zu Leben und

Woldemar LIPPERT, Kaiserin Maria Theresia und Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen: Briefwechsel 1747–1772, 1908.

⁴ Zur Rezeptionsgeschichte der Werke Maria Antonias: Christine FISCHER, Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung, 2007, 10–17.

⁵ Hierzu beispielsweise: Julius PETZOLDT, Biographisch-litterarische Mittheilungen über Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Ein Beitrag zu einer Deutschen Nationallitteratur, in: Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft 678 (1856), 338; Heinz DREWES, Maria Antonia Walpurgis als Komponistin, 1934, 19, 117; Carl HERNMARCK, Georg Desmarées, 1933, 23, 149; Sabine HENZE-DÖHRING, Maria Antonia Walpurgis, in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hg. v. Carl DAHLHAUS, Bd. 3, 1989, 670f.

⁶ FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 12f.

⁷ Zur Bedeutung des künstlerischen Schaffens Maria Antonias im historischen Kontext vor allem: FISCHER, Instrumentierte Visionen (mit ausführlichem Quellen- und Literaturverzeichnis); DIES., Musikalische Rollenporträts: Die Opern von Maria Antonia Walpurgis von Sachsen (1724–1780) im zeremoniellen Kontext, in: Frau und Bildnis. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, hg. v. Gabriele BAUMBACH und Cordula BISCHOF, 2003, 111–131; Anne FLEIG, Entre souverains ce n'est pas le sexe qui décide: Höfische Selbstinszenierung und Geschlechterrollen, in: Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert, hg. v. Ulrike WECKEL u.a. (Das achtzehnte Jahrhundert, Supplementa 6), 1998, 41–63.

⁸ FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 39f., 70f.

Wirken Maria Antonias verdanken wir dem früheren Direktor des Hauptstaatsarchivs Dresden, Carl von Weber, der im Jahre 1857 ihre Biographie in zwei Bänden veröffentlichte und darin das umfangreiche Archivmaterial aufarbeitete⁹. Auch wenn Weber durchweg keine Quellennachweise führt und manche Irrtümer in der Übertragung und Auswertung insbesondere der Korrespondenzen zu bemerken sind, stellt seine Arbeit noch immer die Grundlage für jede nähere Beschäftigung mit der sächsischen Kurfürstin dar. Weber liefert auch einen ersten Katalog zu ihrem malerischen Werk, der allerdings in einigen Punkten zu berichtigen und zu ergänzen ist¹⁰. Der Artikel zu Maria Antonia in Thieme-Beckers »Künstlerlexikon« aus dem Jahre 1930 bezieht sich weitgehend auf Weber¹¹. Spätere Veröffentlichungen erwähnen zwar zumeist ihre malerische Tätigkeit, nennen aber nur das eine oder andere Beispiel. Eine systematische Zusammenstellung und detaillierte Betrachtung der Gemälde Maria Antonias steht bis heute aus¹². Diese Lücke möchte der vorliegende Beitrag schließen. Einer kurzen biographischen Einführung mit Schwerpunkt auf dem künstlerischen Schaffen der sächsischen Kurfürstin folgt ein Werkkatalog (WK), in dem ihre bis heute bekannt gewordenen Gemälde im Einzelnen besprochen werden¹³.

Als älteste Tochter des Kurfürsten Karl I. Albrecht von Bayern, des späteren Kaisers Karl VII., und der Erzherzogin Maria Amalia von Österreich erhielt Maria Antonia eine sorgfältige Erziehung und Ausbildung, die sie auf eine standesgemäße Verheiratung vorbereiten sollte¹⁴. Ihre früh hervortretenden musischen Begabungen wurden durch entsprechenden Unterricht gefördert, so übte sie sich unter der Anleitung des Kammerkomponisten Giovanni Ferrandini in Gesang und Komposition, außerdem spielte sie ausgezeichnet Cembalo¹⁵. Ihre literarischen Studien ermöglichten es ihr, Briefe in lateinischer, französischer und in der später von ihr favorisierten italienischen Sprache zu verfassen¹⁶. Dass Maria Antonia in ihrer Jugend auch Malunterricht erhielt, ist nicht belegt, doch knüpfte sie einen lebenslang anhaltenden Kontakt zum Hofmaler George Desmarées, der seit 1730 in

⁹ Siehe Anm. 1.

¹⁰ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 252f.

¹¹ Maria Antonia Walpurgis, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Ulrich THIEME und Felix BECKER, Bd. 24, 1930, 91.

¹² Der Hinweis auf diesen Forschungsbedarf erfolgte durch Christine Fischer, Basel. Für den fachlichen Austausch sei gedankt.

¹³ Die kunsthandwerklichen Arbeiten Maria Antonias, bei denen es sich im Wesentlichen um Bildstickereien handelt, bedürfen einer gesonderten Betrachtung und sind in diesem Beitrag nicht berücksichtigt.

¹⁴ Vgl. SCHMID, Maria Antonia Walburga (wie Anm. 3), 198.

¹⁵ Zur musikalischen Ausbildung der jungen Maria Antonia: Peter Paul FINAUER, Allgemeines Historisches Verzeichniß gelehrter Frauenzimmer, Bd. 1, 1761, 18; PETZOLDT, Biographisch-litterarische Mittheilungen (wie Anm. 5), 338; FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 147ff.

¹⁶ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 5.

München tätig war und sich als einer der bedeutendsten Porträtisten des Rokoko etablierte¹⁷.

Im Jahre 1747 wurde die bayerische Prinzessin mit Friedrich Christian, dem Kurprinzen von Sachsen, verheiratet. Die Ehe verlief, den überlieferten Zeugnissen zufolge¹⁸, harmonisch, und es gingen sieben Kinder daraus hervor. Mit dem sächsischen Thronfolger hatte Maria Antonia einen Partner an der Seite, der ihre intellektuellen und künstlerischen Interessen teilte und mit ihr zusammen danach strebte, eine an aufklärerischen und klassizistischen Idealen orientierte Staatsordnung zu errichten¹⁹. Beide waren Mitglied der römischen »Accademia dell'Arcadia«, einer gelehrten Gesellschaft zur Erneuerung der italienischen Literatur im Sinne der Antike²⁰. Seit Beginn der 1750er Jahre notierte Friedrich Christian in einem geheimen Tagebuch Grundsätze zu einer Staatsreform, die ab 1762/63 in das sächsische »Retablissement« einfließen sollten²¹. Der politische Einfluss des Kurprinzenpaares wuchs jedoch nur langsam, und so waren die ersten Jahre Maria Antonias am Dresdener Hof von der intensiven Pflege ihrer künstlerischen Interessen geprägt. Sie studierte beim Hofkomponisten Johann Adolf Hasse, der auch Texte aus ihrer Feder vertonte, so im Jahre 1750 das Oratorium »La conversione di Sant'Agostino«²². Der Kontakt zum Wiener Hofdichter Metastasio, dessen »Demetrio« sie ins Französische übersetzte und dem sie später eigene Arbeiten zur Korrektur übersandte, gestaltete sich allerdings nicht unproblematisch, da Maria Antonia über sein starkes Eingreifen in ihr Libretto zur Oper »Il trionfo della fedeltà« verärgert war²³. Dennoch wählte sie die von Metastasio korrigierte Fassung, als sie den Stoff 1754 in Musik setzte. Die Tatsache, dass sie bei diesem Werk erstmals für Text und Musik zugleich verantwortlich zeichnete und bei der Aufführung

¹⁷ In einer Instruktion an die Erzieherin der beiden Prinzessinnen Maria Antonia und Therese Benedicte: BayHStA, GHA, Hofhaushaltsakten 533, ist der Unterricht, den die Mädchen erhielten, detailliert aufgelistet. Malunterricht ist hierbei nicht erwähnt (Transkription freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Frank Legl, Weilheim). Zur Verbindung Maria Antonias zu Desmarées: WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 275.

¹⁸ EBD., Bd. 1, 37ff.

¹⁹ Vgl. Alois SCHMID, Maria Antonia Walburga, in: Sächsische Biografie, hg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., bearb. von Martina SCHATTKOWSKY, Online-Ausgabe: <http://www.isgv.de/saebi/> (1.10.2013); FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 230–236, 275f.

²⁰ FINAUER, Gelehrte Frauenzimmer (wie Anm. 15), 17; PETZHOLDT, Biographisch-litterarische Mittheilungen (wie Anm. 5), 336; WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 45f.

²¹ Vgl. Horst SCHLECHTE, Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian, 1751 bis 1757, 1992; DERS., Die Staatsreform in Kursachsen 1762–1763. Quellen zum kursächsischen Rétablissement nach dem Siebenjährigen Kriege (Schriftenreihe des Sächsischen Landeshauptarchivs Dresden 5), 1958.

²² PETZHOLDT, Biographisch-litterarische Mittheilungen (wie Anm. 5), 373–375; WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 68. Analyse und Kontextualisierung bei: FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 107–144.

²³ Zum Lehrverhältnis von Maria Antonia und Metastasio: FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 80–102.

zudem die Hauptrolle sang, fand in der Rezeption besondere Beachtung²⁴. Belegt ist außerdem, dass die Kurprinzessin über Jahre hinweg Unterricht beim Hofmaler Christian David Müller genoss²⁵. Aus den frühen Dresdener Jahren sind allerdings keine Gemälde von ihrer Hand bekannt.

Als sich Kurfürst August III. und sein mächtiger Premier Graf Brühl infolge des Siebenjährigen Krieges ab 1756 in Warschau aufhielten, wurde dem in Dresden verbliebenen Kurprinzenpaar nach schrittweisen Kompetenzerweiterungen schließlich die Leitung des Kammerdepartements übertragen²⁶. Friedrich Christian, der von Geburt an gehbehindert und in seiner Handlungsfähigkeit eingeschränkt war, überließ den größten Teil der Verantwortung seiner Frau, die in Regierungsangelegenheiten nicht nur Ambitionen hegte, sondern darin auch großes Geschick bewies. Als die Lage in Dresden zu bedrängend wurde, musste 1759 auch der „junge Hof“ über Prag nach München ausweichen, wo man sich zwei Jahre lang aufhielt. Aus dieser Zeit erfahren wir erstmals von einer bildkünstlerischen Arbeit Maria Antonias. 1761 soll sie die Kopie eines Gemäldes von Desmarées (WK 12) nach Warschau gesandt haben²⁷, ein Hinweis darauf, dass sie während des Münchener „Exils“ Unterricht von dem geschätzten Maler erhielt. Dass sie zuvor nicht mit eigenen Gemälden in Erscheinung getreten war, ist daraus zu ersehen, dass in Peter Paul Finauers 1761 veröffentlichtem »Verzeichnis gelehrter Frauenzimmer« zwar ihre Leistungen auf dem Felde von Dichtung und Musik hervorgehoben werden, jedoch keine malerische Tätigkeit Erwähnung findet²⁸.

Im August 1763 kam es zur Aufführung von Maria Antonias musikalischem Hauptwerk, der Oper »Talestri«, zu der sie ebenfalls Komposition und Libretto geschaffen hatte²⁹. Die Kurprinzessin übernahm persönlich die Rolle der Amazonenkönigin, der es gelingt, Staatsraison und Liebe zu vereinen und für sich wie auch für ihr Volk Friede und Wohlergehen zu sichern. Die Selbstinszenierung als mythologische Herrscherin im Angesicht des Hofes – Kurfürst August und Graf Brühl waren inzwischen nach Dresden zurückgekehrt – muss als unverhohlene Stellungnahme für weibliche Machtausübung und Betonung ihrer eigenen Herrschaftsbefähigung wahrgenommen worden sein³⁰. Schneller als gedacht sah sich die ehrgeizige Adelige in der Pflicht, diesen Anspruch einzulösen: Im Juli des gleichen Jahres

²⁴ FINAUER, Gelehrte Frauenzimmer (wie Anm. 15), 18.

²⁵ Heinrich KELLER, Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern, 1788, 119. Zu Leben und Werk Müllers: Harald MARX, Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert, 2009, 123.

²⁶ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 110ff.

²⁷ EBD., Bd. 1, 140.

²⁸ FINAUER, Gelehrte Frauenzimmer (wie Anm. 15), 18.

²⁹ Zu Entstehung, Inhalt und politischer Bedeutung der Oper »Talestri«: FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 263–325, 380–398.

³⁰ EBD., 274.

starb Kurfürst August III., und die Regentschaft ging auf den Kurprinzen über. Friedrich Christian übertrug seiner Gattin die Finanzverwaltung³¹, eine Aufgabe, deren Bewältigung in der entbehrungsreichen Nachkriegszeit nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Dem jungen Kurfürsten gelang es innerhalb weniger Wochen, grundlegende Reformen anzustoßen, die eine neue politische Ära einleiteten. Zu den bedeutenden Veranlassungen auf kulturpolitischem Sektor gehörte die von seiner Gattin lebhaft unterstützte Neugründung der Dresdener Kunstakademie, die im darauffolgenden Jahr realisiert werden konnte³². Sicherlich nicht von ungefähr datiert in diese Zeit das erste Gemälde Maria Antonias, von dem wir Näheres wissen: ein in Pastell gemaltes Selbstbildnis, das im Hörsaal der Akademie ausgestellt wurde³³. Das Gemälde ist verloren, lässt sich jedoch mit einem in Abbildung überlieferten Porträt der Fürstin in Verbindung bringen (WK 1). Indem Maria Antonia nun auch als Malerin an die Öffentlichkeit trat, realisierte sie ihr Konzept einer politischen Selbststilisierung mit den Mitteln der Kunst in vollkommener Weise: Ihr Wirken in Dichtung, Musik und Malerei zugleich ließ sie als umfassend begabte und gebildete Herrscherpersönlichkeit hervortreten, deren besondere Befähigung zur Regentschaft sich über die Erfüllung eines geschlechterübergreifenden Bildungsideals vermittelte³⁴.

Am 17. Dezember 1763, nach nur zehnwöchiger Regentschaft, starb Friedrich Christian, und Maria Antonia übernahm zusammen mit ihrem Schwager, dem Prinzen Franz Xaver, die vormundschaftliche Regierung für ihren minderjährigen Sohn Friedrich August. Mit dessen im Jahre 1768 eintretender Volljährigkeit geriet die Kurfürstinwitwe unvermittelt ins politische Abseits³⁵. Der junge Regent schloss seine Mutter von den Staatsgeschäften aus, worauf sich diese auf das Betreiben einer Privatpolitik verlegte, die vielfach ohne das Wissen des Hofes vonstattenging. Den meisten ihrer Anliegen blieb jedoch die Durchsetzung versagt. In der Frage des sächsischen Anspruchs auf die polnische Königskrone hatte sie einen Kontakt zu Friedrich dem Großen geknüpft, den sie auch zweimal in Berlin und Potsdam besuchte³⁶. Der preußische König begegnete ihren politischen Zielen zwar mit Zurückhaltung, doch entwickelte sich zwischen den beiden ein intensiver Austausch, der bis zum Tode Maria Antonias anhielt³⁷. Zeugnis dieser Verbindung ist neben der umfangreichen Korrespondenz ein Selbstporträt, das sie dem König schenkte (WK 3). Das Gemälde ist verschollen, aber in Abbildung überliefert.

³¹ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 138.

³² Vgl. Moritz WIESSNER, Die Akademie der Bildenden Künste zu Dresden. Von ihrer Gründung 1764 bis zum Tode v. Hagedorn's 1780, 1864.

³³ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 141.

³⁴ Hierzu: FISCHER, Instrumentierte Visionen (wie Anm. 4), 34–40.

³⁵ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 206f.

³⁶ EBD., Bd. 1, 230ff.

³⁷ Vgl. Anm. 3.

Mit dem Nachlassen ihres politischen Engagements zu Beginn der 1770er Jahre widmete sich die Kurfürstinwitwe verstärkt ihren kulturellen Interessen und begab sich häufiger auf Reisen³⁸. Ihr musikalisches Schaffen, für das nunmehr der passende Rahmen und die entsprechende Motivation fehlten, führte sie nicht weiter, stattdessen nahm die Malerei breiteren Raum ein. An eine Italienreise im Jahre 1772 schloss Maria Antonia einen längeren Aufenthalt in München an, während dessen sie Gelegenheit hatte, regelmäßigen Malunterricht bei George Desmarées zu nehmen³⁹. Aus dieser Zeit sind sechs Gemälde bekannt, von denen vier noch erhalten sind. Neben einem Selbstbildnis, das für die Uffizien bestimmt war (WK 4), entstanden das Porträt ihres Lehrers Desmarées (WK 7), Porträts ihrer Töchter Maria Amalie und Therese Maria nach dem Dresdener Hofmaler Johann Heinrich Schmidt (WK 8 und 9, verschollen), die Darstellung einer Maria Magdalena nach Bernardo Strozzi (WK 10) sowie ein Familiengemälde (WK 6)⁴⁰.

Aus den letzten Lebensjahren der Fürstin sind nur spärliche Nachrichten erhalten. Maria Antonia widmete sich zunehmend religiösen Fragen und verfasste entsprechende Schriften, eine davon mit dem Titel »Préparation à la mort«⁴¹. Aus der Korrespondenz mit einem ihrer Seelsorger, denen sie sich in dieser Zeit anvertraute, erfahren wir allerdings, dass Reiten und Malen noch immer zu ihren regelmäßigen Tagesgeschäften gehörten⁴². Ob sie noch Malunterricht erhielt, ist nicht überliefert, doch spricht einiges für eine Zusammenarbeit mit Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau, der seit 1770 an der Dresdener Kunstakademie tätig war⁴³. Ein nur in Reproduktion überliefertes Altersbildnis Maria Antonias in Witwentracht (WK 5), das als eigenhändige Arbeit der Fürstin in Betracht zu ziehen ist, hat ein Porträt Schenaus zum Vorbild. Auch ihr letztes uns bekanntes Werk, die signierte und auf 1779 datierte Darstellung eines Christuskopfes (WK 11), lässt den Einfluss des angesehenen Hofmalers erkennen.

Nach allem, was wir wissen, beschränkte sich Maria Antonia in ihrer bildkünstlerischen Arbeit auf die Darstellung der menschlichen Physiognomie. Den größten Raum nehmen Selbstporträts ein, von denen sechs bekannt sind, einschließlich des genannten Altersbildnisses sowie des Familiengemäldes, auf dem sie selbst in zentraler Position zu sehen ist.

³⁸ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 2. Vgl. auch SCHMID, Maria Antonia Walburga (wie Anm. 3).

³⁹ Hierzu: Richard PAULUS, Der Bildnismaler Georg de Marées (Bayerische Kunst 1/2), 1918, 26.

⁴⁰ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 19.

⁴¹ EBD., Bd. 2, 214. Das Werk ist verschollen.

⁴² EBD., Bd. 2, 213f., briefliche Antwort des Geistlichen Matthäus Gerhardinger, Schullektor in Amberg, auf ein vorausgegangenes Schreiben Maria Antonias, in dem diese das Reiten und Malen erwähnt haben muss.

⁴³ S. WK 5 und 11. Zum Leben und zur Tätigkeit Schenaus an der Dresdener Kunstakademie: MARX, Malerei für Dresden (wie Anm. 25), 115–120.

Porträts anderer Personen von ihrer Hand kennen wir drei, wobei unklar ist, ob von den Konterfeis ihrer Kinder, die in den frühen Dresdener Jahren als Geschenke nach München gingen, nicht auch das eine oder andere von ihr selbst gemalt worden war⁴⁴. Hinzu treten zwei religiöse Sujets, die gleichfalls auf die Darstellung der Physiognomie fokussieren. Von weiteren vier Gemälden, die uns nur durch briefliche Erwähnungen bekannt geworden sind (WK 12–15), wissen wir in einem Fall, dass es sich gleichfalls um eine Kopfdarstellung handelte, von den drei übrigen ist dies zumindest zu vermuten. Weber führt an, Maria Antonia habe zunächst Jagdstücke gemalt und sich anschließend anderen Sujets zugewandt⁴⁵. Er bezieht sich dabei auf eine briefliche Äußerung des Herzogs von Sachsen-Teschen aus dem Jahre 1771, der anlässlich der Übersendung eines selbst gefertigten Gemäldes durch Maria Antonia schreibt, er begrüße ihr Interesse für van Dyck mehr als das für Wälder und Schwarzwild. Diese Bemerkung bezieht sich jedoch mit einiger Sicherheit auf die Leidenschaft der Kurfürstin für das Reiten und Jagen, der sie bis ins Alter frönte, obgleich sie dabei manche Blessur davontrug⁴⁶. Hinweise, dass sich diese Neigung auch in bildlichen Darstellungen aussprach, finden sich nicht.

Weber versucht in seiner Zusammenstellung, Originalwerke Maria Antonias von Kopien zu scheiden, die sie anfertigte⁴⁷. Dies scheint nicht sinnvoll, da die Fürstin, soweit dies nachvollziehbar ist, grundsätzlich nach Vorbildern malte. Es ist jedoch festzustellen, dass sie in der Nachahmung derselben durchweg große Freiheit walten ließ: Stets änderte sie maßgebliche Aspekte ab, und in einigen Fällen liegt es nahe, dass sie Elemente aus mehreren Vorbildern zu einer „neuen“ Darstellung synthetisierte. Bei den Arbeiten, von denen wir keine bildliche Vorstellung mehr besitzen, verfuhr sie vermutlich in ähnlicher Weise. Die Einteilung in Originale und Kopien macht also nur dann Sinn, wenn von einem Gemälde Maria Antonias Wiederholungen entstanden, so wie dies für das Familienbildnis (WK 6) nachzuweisen ist.

Wie im Falle ihrer kompositorischen Arbeiten ist auch hinsichtlich der Gemälde Maria Antonias der Anteil ihrer Lehrer nicht mehr eindeutig zu klären. Es ist davon auszugehen, dass ihre Bilder durchweg unter der Anleitung und sicher auch der tätigen Mithilfe von Müller, Desmarées und Schenau, möglicherweise auch mit Unterstützung von Mitgliedern der jeweiligen Werkstatt, entstanden. Ebenso ist aber auch vorauszusetzen, dass die Fürstin die Anlage ihrer Arbeiten selbst bestimmte und dafür Sorge trug, dass sie einen persönlichen, an ihren Intentionen orientierten Charakter erhielten – so wie sie dies in allen ihren künstlerischen Tätigkeiten erstrebte.

⁴⁴ Hierzu: WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 140.

⁴⁵ EBD., Bd. 1, 276.

⁴⁶ EBD., Bd. 1, 73ff.

⁴⁷ EBD., Bd. 2, 252.

Werkkatalog

1 *Selbstbildnis in jüngeren Jahren*

1763 (?), Pastell, 57,5 x 45 cm, ehemals Schloss Weesenstein, verschollen (Abb. 1).

Julius Petzholdt und Carl von Weber, die frühen Biographen Maria Antonias, erwähnen Mitte des 19. Jahrhunderts zwei in Pastell gemalte Selbstporträts der Fürstin im Besitz König Johanns von Sachsen auf Schloss Weesenstein⁴⁸. Der Dresdener Archivar und Historiker Woldemar Lippert bildet eines der beiden Gemälde in seiner 1908 erschienenen Ausgabe der Korrespondenz Maria Antonias mit Kaiserin Maria Theresia als „Kunstbeigabe“ ab⁴⁹, ein zweites im Schloss vorhandenes Pastellporträt erwähnt er jedoch nicht⁵⁰. Das von Lippert vorgestellte Bildnis gibt die Kurprinzessin in jüngeren Jahren wieder und ist inschriftlich als eigenhändige Arbeit der Fürstin gekennzeichnet. Nach Lippert war es „trefflich erhalten“ und besaß einen vergoldeten, mit Blumengewinden versehenen Rokokorahmen. Die Reproduktion, ein Lichtdruck, gibt das Gemälde in Brauntönen wieder, doch beschreibt der Autor die Farbigkeit des Originals. Der Abdruck bei Lippert stellt den letzten Nachweis für die Existenz des Gemäldes dar. Im Jahre 1917 wurde Schloss Weesenstein an einen Bürgerlichen verkauft und erlebte im Weiteren eine wechselvolle Geschichte, die zur Folge hatte, dass der Verbleib eines größeren Teils des Inventars heute nicht mehr nachvollziehbar ist. Auch das Selbstbildnis Maria Antonias ist verschollen.

Das Porträt zeigt die Kurprinzessin in Halbfigur, nach rechts gewendet. Sie trägt ein vor der Brust geschlossenes Kleid mit Spitzeneinsatz, die Schultern bedeckt ein Tuch. Drei Brillantbroschen, die an der Brustbinde, am Ärmelaufschlag und an der Halsschleife angebracht sind, bilden den kostbaren aber unaufdringlichen Schmuck. Das Haar ist in geordneten Lockenreihen nach hinten gelegt und teilweise geflochten. Der versonnen anmutende Blick Maria Antonias ruht auf dem Betrachter. Nach Lippert waren im Original

⁴⁸ PETZHOLDT, *Biographisch-litterarische Mittheilungen* (wie Anm. 5), 344; WEBER, *Maria Antonia Walpurgis* (wie Anm. 1), Bd. 1, 252. Schloss Weesenstein im Müglitztal bei Dresden ging 1830 in den Besitz des sächsischen Herrscherhauses über und wurde vornehmlich von König Johann als Aufenthaltsort und zur Bewahrung eines Teils seiner Kunstsammlungen genutzt: Hendrik BÄRNIGHAUSEN, *Schloss Weesenstein*, 2003, 26ff.

⁴⁹ LIPPERT, *Briefwechsel* (wie Anm. 3), CCLI, 597.

⁵⁰ Möglicherweise handelte es sich bei dem von Petzoldt und Weber erwähnten zweiten Pastellbildnis um jenes Gemälde, das Maria Antonia laut WEBER, *Maria Antonia Walpurgis* (wie Anm. 1), Bd. 1, 140, im Jahre 1761 nach Warschau sandte (WK 12). Dieses Bild dürfte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an einen anderen Ort gelangt sein, denn auch Jean Louis SPONSEL, *Fürsten-Bildnisse aus dem Hause Wettin*, 1906, 69, nennt nur ein in Pastell gemaltes Selbstporträt der Fürstin auf Schloss Weesenstein.

das Kleid hellblau, der Spitzeneinsatz sowie die Ärmel des Unterkleides weiß und das Schultertuch schwarz, die Locken erschienen grauweiß gepudert. Das Inkarnat beschreibt er als ziemlich gerötet, die Augenfarbe als grau mit bräunlichen Lichtern. Die Darstellung besitzt einen schlichten, ungekünstelten Charakter und entfaltet ihre Wirkung nicht durch äußere Aufmachung, sondern durch die Ausstrahlung der Persönlichkeit. In der rechten oberen Ecke des Gemäldes findet sich in geschwungener Schrift der Vermerk „Original de Son Altesse Royale Marie Antoinette peint par Elle même“. Wann die Beschriftung auf das Bild gelangte, muss offen bleiben.

Hinsichtlich der Datierung des Gemäldes lassen sich folgende Überlegungen anstellen: Weber erwähnt einen Brief der Prinzessin Christina von Sachsen aus dem Jahre 1763, in dem zu lesen ist, dass ihre Schwägerin Maria Antonia ein Selbstporträt gemalt habe⁵¹. Nach seiner Ansicht dürfte es sich dabei um jenes Bildnis gehandelt haben, das die Fürstin gemäß einem Nachruf des Wittenberger Akademieprofessors Benjamin Boden im Hörsaal der 1764 neu gegründeten Dresdener Kunstakademie ausstellte⁵². Von diesem Gemälde wiederum fertigte der Hofkünstler Giuseppe Canale im gleichen Jahr einen Nachstich, den er laut Bildunterschrift zur Aufnahme in die Kunstakademie einreichte (Abb. 2)⁵³. Seine Arbeit zeigt die sächsische Kurfürstin in prunkvoller Robe neben einem Tisch, auf dem Krone, Zepter und Schwert zu sehen sind. Ein ovaler Rahmen um die Figur trägt Namen und Adelstitel Maria Antonias, eine unterhalb platzierte Kartusche die Inschrift „Peint en pastel par Son Altesse Royale même“. Die Darstellung steht hinsichtlich der Wiedergabe des Kopfes dem »Selbstbildnis in jüngeren Jahren« aus Schloss Weesenstein auffällig nahe, insbesondere die Frisur ist übereinstimmend gebildet. Dieser Zusammenhang wurde bisher nicht bemerkt, vermutlich aufgrund der Tatsache, dass sich die beiden Darstellungen in allen übrigen Parametern deutlich unterscheiden. In der Gestaltung der repräsentativen Robe und der Draperie im Hintergrund orientierte sich Canale am Bildnis der Christiane Charlotte von Württemberg-Winnental von der Hand Johann Kupetzky's, das wie zahlreiche Werke des renommierten Porträtisten durch druckgrafische Reproduktion Ver-

⁵¹ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 141.

⁵² Benjamin BODEN, *Ad Iusta Funebria Principi Regiae Glorissimae Memoriae Matri Patris Patriae Mariae Antoniae Cras Hora X. Matutina In Templo Academico Solemniter Ac Rite Persolvenda Patres Academiae Proceres Rei Publicae Ac Generosissimos Humanissimosque Cives Invitat / Rector Academiae Vitembergensis Benjamin Gottlib Laurentius Boden Professor Poeseos Ordinarius*, 1780, XIII. S. hierzu auch: Franz Otto STICHART, *Galerie der sächsischen Fürstinnen. Biographische Skizzen sämtlicher Ahnfrauen des königlichen Hauses Sachsen*, 1857, 465. Zur Gründung der Dresdener Kunstakademie: WIESSNER, *Die Akademie der Bildenden Künste* (wie Anm. 32), 81.

⁵³ „Gravé par Gioseppe Canale pour sa Réception á l'Académie de Dresde 1764“. Sowohl die Datierung des Stichs als auch der Zweck, zu dem er entstand, legen es nahe, dass Canale das in der Akademie ausgestellte Bildnis Maria Antonias zum Vorbild nahm. Vgl. hierzu: WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 141, und II, 252.

breitung gefunden hatte⁵⁴. Canale folgte damit der im Porträtstich üblichen Praxis, die Physiognomie einem Bildnis der darzustellenden Person zu entlehnen, die übrigen Bildelemente hingegen frei zu gestalten oder aus einer anderen Vorlage zu beziehen⁵⁵. Der in der Kartusche unterhalb der Figur verzeichnete Hinweis auf ein Vorbild von der Hand Maria Antonias bezog sich demnach allein auf die Nachahmung des Kopfes. Mit der Zufügung eines reichen Ornates trug der Grafiker zum einen der inzwischen erfolgten Erhebung der Dargestellten zur Kurfürstin Rechnung, zum anderen bewies er seine Fähigkeiten in der Wiedergabe komplexer Texturen.

Aus dem Zusammenhang mit Canales Stich lässt sich wiederum ableiten, dass es das »Selbstbildnis in jüngeren Jahren« war, das seinerzeit in der Dresdener Kunstakademie gezeigt wurde. Diese Schlussfolgerung wird durch eine Passage in dem eingangs erwähnten Lobgedicht auf das ausgestellte Bildnis Maria Antonias unterstützt: „Son Portrait fait par elle même, fait briller son Esprit sa modestie extrême.“⁵⁶ Die Betonung außerordentlicher Bescheidenheit lässt sich stimmig auf das »Selbstbildnis in jüngeren Jahren« beziehen, dessen schlichtes Erscheinungsbild nicht nur auffällt, sondern auch für die Dargestellte einnimmt. Dass sich die Kurfürstinwitwe in einer so unprätentiösen Weise einem größeren Publikum präsentierte, steht mit ihrem politischen Konzept, das arkadischen Prinzipien und damit dem Ideal einer – wenn auch stilisierten – Einfachheit und Natürlichkeit verpflichtet war, in Einklang. Somit hatte Maria Antonia nach der Umsetzung arkadischen Gedankengutes in Musik und Dichtung diesem Anliegen nun auch auf dem Feld der Malerei entsprochen.

Folgt man dem Datierungshinweis im Brief Prinzessin Christines, so entstand das »Selbstbildnis in jüngeren Jahren« 1763 oder wenig früher, vermutlich unter der Anleitung von Christian David Müller. Der Vergleich mit dem Pastellporträt des Generals Johann Georg, Chevalier de Saxe, das Müller zwischen 1765 und 1768 schuf⁵⁷, macht den maltechnischen Einfluss des Dresdener Hofmalers auf die Arbeit der Kurprinzessin wahr-

⁵⁴ Der Hinweis auf ein nicht näher bezeichnetes Kupetzky-Bildnis als Vorlage findet sich bei: Helmut BÖRSCH-SUPAN, Anton Graff, der Eidgenosse, porträtiert die verwitwete Kurfürstin, in: Anton Graff, Porträts eines Porträtisten, hg. v. Robert Eberhardt, 2013, 56; die Nennung des Bildnisses von Christine Charlotte von Württemberg-Winnental auf freundliche Mitteilung. Dass Maria Antonia in der Akademie ein anderes Pastellbild ausstellte, das in der Kopfdarstellung mit dem »Selbstbildnis in jüngeren Jahren« identisch war, jedoch in der Robe dem repräsentativen Kupetzky-Bildnis folgte, ist aus mehreren Gründen wenig wahrscheinlich. Beispielsweise ist nicht nachzuweisen, dass die Fürstin auch Druckgrafik als Vorbild für ihre Arbeiten nutzte.

⁵⁵ Als signifikantes, wenn auch späteres Vergleichsbeispiel hierfür lässt sich die Vignette mit Darstellung Maria Antonias am Cembalo anführen, die in der Prachtausgabe der Briefe Friedrichs des Großen abgedruckt ist: *Œuvres de Frédéric* (wie Anm. 3), Bd. 24, 366. Die kleine Graphik wurde erkennbar nach dem Selbstbildnis geschaffen, das Maria Antonia dem preußischen König geschenkt hatte (vgl. WK 3). Auch hier übernahm man lediglich die Darstellung des Kopfes, die übrigen Bildelemente wurden frei hinzu erfunden.

⁵⁶ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 141.

⁵⁷ Hierzu: MARX, Malerei für Dresden (wie Anm. 25), 248f. mit Abbildung.

scheinlich. Die Art der Gesichtsmodellierung, die kräftige Profilierung der Nase durch Weißhöhungen und Schattierungen sowie die Binnenzeichnung der gewellten Haarpartien legen hier einen Zusammenhang nahe. In der Anlage des Bildes stützte sich Maria Antonia auf Porträts, die andere renommierte Künstler von ihr angefertigt hatten. So zeigt das Pastell weitreichende Übereinstimmungen mit dem von Pietro Graf Rotari um 1755 geschaffenen Ölporträt der Fürstin in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Hinsichtlich der Gestaltung der Augenpartie und der von Lippert angemerktten Rötung des Teints steht das Selbstbildnis allerdings dem Staatsporträt von Anton Raffael Mengs, um 1750, ebenfalls Gemäldegalerie Dresden, näher. Zu diesem Ölbild existiert auch eine Vorstudie in Pastell, die der fürstlichen Malerin als Anschauungsmaterial gedient haben könnte. Die Vorgehensweise, in einem Gemälde Elemente aus mehreren Vorlagen zu kombinieren und daraus etwas Neues zu schaffen, ist auch an späteren Arbeiten Maria Antonias zu beobachten. Obwohl sie sich in ihrer Malerei grundsätzlich an den Werken anderer orientierte und in der Ausführung die Mithilfe ihrer Lehrer in Anspruch nahm, strebte die ehrgeizige Fürstin unverkennbar nach einer eigenständigen künstlerischen Leistung, die über das reine Kopieren hinausging.

2 *Selbstbildnis, Geschenk an Prinz Heinrich von Preußen*

1767, Pastell (?), verschollen.

Am 27. Oktober 1767 schreibt Prinz Heinrich von Preußen an seinen Bruder Friedrich II., dass Maria Antonia ihm ein Selbstporträt geschickt habe⁵⁸. In seinem Antwortbrief vom 31. Oktober nimmt Friedrich hierauf Bezug⁵⁹. Nachrichten zum Verbleib des Gemäldes oder ein bildlicher Nachweis sind nicht überliefert.

Heinrich berichtet seinem Bruder, das Porträt sei sehr gut gemalt, ziemlich schmeichelnd, seinem Modell aber trotzdem ähnlich. Außerdem äußert er die Ansicht, künstlerische Betätigung sei eine willkommene Abwechslung für die sächsische Kurfürstinwitwe, nun da ihr Sohn erwachsen geworden und sie nicht mehr in die großen Staatsangelegenheiten involviert sei. Friedrich bemerkt hierauf, die Vorzüge Maria Antonias bestünden nicht in ihrer äußeren Gestalt sondern in ihrem Geist, und der ließe sich nicht malen. Auch er sieht für die intelligente und tatkräftige Fürstin ein wenig befriedigendes Dasein ohne die Möglichkeit zur politischen Einflussnahme voraus.

⁵⁸ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 96 Nr. 107 D.

⁵⁹ Œuvres de Frédéric (wie Anm. 3), Bd. 26, 1855, 353.

Das Selbstbildnis für den Prinzen Heinrich dürfte im Jahre 1767 oder kurz zuvor entstanden sein. Wer zu dieser Zeit als Lehrer Maria Antonias fungierte, ist nicht bekannt⁶⁰. Die Qualität der Arbeit fand offenbar die ehrliche Anerkennung des Prinzen, denn seine lobende Äußerung vermittelt nicht den Eindruck vordergründiger Schmeichelei. Das Gemälde ist ein Beispiel dafür, wie Maria Antonia ihre künstlerische Betätigung zur Pflege persönlicher und politischer Beziehungen nutzte. Die Mehrzahl ihrer Arbeiten ging als Geschenk an Verwandte oder an geistliche und weltliche Würdenträger, mit denen sie in Kontakt stand.

3 *Selbstbildnis, Geschenk an König Friedrich II. von Preußen*

1769, Pastell, 25 x 19 cm (ohne Rahmen), 42 x 37 cm (mit Rahmen), ehemals Potsdam, Neues Palais, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK II 3167, verschollen (Abb. 3).

In einem Brief an Maria Antonia vom 1. November 1767 äußert Friedrich der Große den Wunsch, ebenso wie sein Bruder Heinrich ein Porträt der Fürstin als Geschenk zu erhalten (vgl. WK 2)⁶¹. Er gibt an, eifersüchtig auf die dem Prinzen erwiesene Gunst zu sein, doch deutet der bereits angeführte Briefwechsel unter den beiden Brüdern darauf hin, dass König Friedrich der aufs politische Altenteil versetzten Kurfürstinwitwe Anlass zu künstlerischer Betätigung geben wollte. Maria Antonia antwortet am 5. Dezember, sie fühle sich geschmeichelt und werde sich mit großem Einsatz der Aufgabe widmen⁶². Am 22. April 1768 entschuldigt sich die Fürstin dafür, dass die Arbeit nicht wie gewünscht vorangehe. Sie sei in der Malerei nicht so geübt, gebe jedoch ihr Bestes⁶³. Weitere Beteuerungen dieser Art folgen in späteren Briefen. Friedrich bekundet in seinen Antwortschreiben jeweils große Vorfreude, zuletzt am 25. September 1769⁶⁴. Eine tatsächliche Fertigstellung und Übergabe des Bildes ist jedoch nicht belegt. Die Vermutung liegt nahe, dass Maria Antonia das Porträt anlässlich ihres Besuchs in Potsdam im Oktober 1769 als Gastgeschenk mitbrachte,

⁶⁰ Die Ausführungen bei KELLER, Nachrichten (wie Anm. 25), 119, lassen darauf schließen, dass die Tätigkeit Christian David Müllers als Lehrer der Kurprinzessin nicht über die Eröffnung der Dresdener Kunstakademie 1763/64 hinaus andauerte. Der Korrespondenz Maria Antonias mit ihrem Sohn Friedrich August zufolge nahm Müller jedoch auch in späteren Jahren noch Anteil am malerischen Schaffen seiner Schülerin, s. WK 7 und Anm. 103.

⁶¹ Œuvres de Frédéric (wie Anm. 3), Bd. 24, 1854, 159.

⁶² EBD., 160.

⁶³ EBD., 169.

⁶⁴ EBD., 195f.

das erhaltene Protokoll gibt hierauf jedoch keinen Hinweis⁶⁵. In einem Brief der Fürstin vom 11. Dezember des gleichen Jahres ist allerdings schon von einer neuen Aufgabe die Rede, die Maria Antonia in Angriff nahm: Sie stickte eine aufwändige Kaminschirmbespannung für Friedrichs Wohnung im Neuen Palais in Sanssoucis⁶⁶. Dies hätte sie vermutlich nicht getan, wenn das Selbstporträt für den König noch in Arbeit gewesen wäre. Das versprochene Gemälde dürfte also im Oktober oder November 1769 überreicht worden sein.

Wie Friedrich in seinen Briefen angekündigt hatte, erhielt das Bildnis einen Ehrenplatz in seiner unmittelbaren Umgebung. Das Inventarverzeichnis zum Neuen Palais aus dem Jahr 1784 erwähnt im Schreibkabinett des Königs, „[...] 2 kleine Tableaux mit vergoldten Rahmen: die verstorbene Churfürstin von Sachsen, und der römische Kaiser“⁶⁷. Die von Friedrich Nicolai 1786 publizierte »Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam« nennt ebenfalls ein Porträt Maria Antonias⁶⁸, des Weiteren einige spätere Inventare. Im »General-Katalog II Aquarelle, Kupferstiche, Porzellan-, Gouachemalerei etc.«, der etwa um 1890 von der Preußischen Inventarverwaltung angelegt wurde, wird die Dargestellte irrtümlich als „eine Schwester König Friedrichs des Großen“ bezeichnet⁶⁹. An gleicher Stelle findet sich der später hinzugefügte Vermerk, das Bild sei nach 1918 „den Hohenzollern verblieben“ – weitere Nachrichten fehlen. Die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg bewahrt eine Schwarz-Weiß-Abbildung des Gemäldes, die als letzter Nachweis für seine Existenz gelten muss.

Maria Antonia ist im Brustbild nach links gewendet dargestellt. Das Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil, der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Fürstin trägt ein Kleid mit weißem Bruststeinsatz und einen Schal aus schwarzer Spitze. Das streng frisierte, hoch aufgetürmte Haar wird von einer Haube bekrönt. Auffälligerweise trägt die Dargestellte keinen Schmuck. Das Pastellbild befand sich zum Zeitpunkt der Fotoaufnahme in angegriffenem Zustand. So sind im Bereich von Stirn und Wangen großflächige Verluste in der obersten Malschicht zu bemerken. Bei der Anfertigung des Gemäldes orientierte sich Maria Antonia an einem Porträt, das der seit 1766 an der Dresdener Kunstakademie tätige Anton Graff von ihr geschaffen hatte und das sich heute in Berliner Privatbesitz befindet⁷⁰. Der

⁶⁵ Journal, der verwitweten Frau Kurfürstin Maria Antonia Reise nach Potsdam und Berlin, 1769: Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 865/06.

⁶⁶ Œuvres de Frédéric (wie Anm. 3), Bd. 24, 1854, 202.

⁶⁷ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Hist. Inventare, Nr. 398, fol. 3.

⁶⁸ Friedrich NICOLAI, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, Bd. 3, 1786, 1237.

⁶⁹ Die Angaben zum Generalkatalog II beruhen auf freundlicher Mitteilung von Kustodin Claudia Sommer, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

⁷⁰ Das Gemälde ist in drei Versionen erhalten, zwei davon befinden sich in den Städtischen Museen in Chemnitz und Brandenburg, die dritte gelangte 2011 aus dem Besitz des Hauses Solms-Wildenfels durch Verkauf in private Hände. Letztere Version weist die höchste malerische Qualität auf und ist als das mutmaßliche Original anzusprechen.

transparente Schal, der um die Schultern gelegt ist, das Dekolleté säumt und sich am Rücken bauscht, der gefältelte Rand des Spitzeneinsatzes vor der Brust sowie die darunter befestigte Schleife sind mit teilweise übereinstimmendem Kontur nachgeahmt. Der bisher nicht bemerkte Zusammenhang zwischen den beiden Gemälden ermöglicht Rückschlüsse auf die Datierung des Graffschen Porträts⁷¹. In der Gestaltung physiognomischer Details, insbesondere der auffällig großen Augen und der charakteristisch geformten Stirnpartie, übernahm Maria Antonia Elemente aus dem »Selbstbildnis in jüngeren Jahren« (WK 1). Die straffe Hochfrisur wiederum verweist bereits auf ihre späteren Selbstporträts (WK 4–6) und dürfte auf eine modebedingte Änderung ihrer Haartracht zurückgehen. Auch in dieser Arbeit zeigt sich die Vorgehensweise Maria Antonias, Bildelemente unterschiedlicher Herkunft zusammenzuführen und der Darstellung damit eine gewisse Originalität zu verleihen. Dass Graff als Nachfolger Müllers die Fürstin bei der Ausführung des Gemäldes unterstützte, ist nicht auszuschließen, doch findet sich kein konkreter Hinweis darauf.

In der Prachtausgabe der Schriften Friedrichs II. aus den Jahren 1846–1856 ist als Illustration unter der Korrespondenz des Königs mit Maria Antonia ein Miniaturstich abgedruckt, der die Fürstin am Cembalo sitzend mit dem Blick zum Betrachter gewendet wiedergibt⁷². Laut Weber wurde die Darstellung nach dem Porträt aus Friedrichs Besitz gearbeitet⁷³.

4 *Selbstbildnis als Malerin*

1772, Öl auf Leinwand, 91 x 69 cm, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 2065 (Abb. 4).

Das Gemälde trägt umseitig die Aufschrift „Ritratto Originale di Sua Altezza Reale Maria Antonia Elettrice di Sassonia nata Prinzipessa Imperiale di Baveria. Dipinto da Lei medesima Anno 1772.“ Es entstand während eines fast einjährigen Aufenthaltes der Fürstin bei ihren Verwandten am Münchner Hof. Im Juni 1773 sandte Maria Antonia das Bild an die

⁷¹ Bislang wurde die Bemerkung des Graphikers Jan Chodowiecki, er habe am 28. Oktober 1773 in der Wohnung Graffs ein angefangenes Bildnis Maria Antonias gesehen (s. Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773, hg. v. Moritz STÜBEL, 1916, 44), auf das Bildnis mit schwarzem Spitzenschal bezogen, s. BÖRSCH-SUPAN, Anton Graff (wie Anm. 54), 57. Das Gemälde muss jedoch bereits 1768 existiert haben, da es Maria Antonia als Vorbild für ihr Selbstbildnis diente. Bei dem Porträt der Kurfürstinwitwe, das Chodowiecki 1773 bei Graff sah, könnte es sich entweder um eine der beiden erhaltenen Kopien (s. Anm. 70) oder aber um ein weiteres von Graff gefertigtes Porträt Maria Antonias handeln, das sich heute in der Sammlung Podstanitsky in Moskau befindet und die Fürstin in einer pelzbesetzten Robe wiedergibt.

⁷² Œuvres de Frédéric (wie Anm. 3), Bd. 24, 1854, 366.

⁷³ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 24, 252.

Großherzogin Maria Ludovica von Toskana mit der Bitte, es in die bedeutende Sammlung von Maler-Selbstbildnissen in den Florentiner Uffizien aufnehmen zu lassen. Hinweise zu diesem Vorgang geben Unterlagen bezüglich der Anfertigung eines passenden Prunkrahmens, die sich im Staatsarchiv Florenz erhalten haben⁷⁴.

Das Bild zeigt die Fürstin in Halbfigur vor einer dunklen Draperie. Der Körper ist im Dreiviertelprofil nach links gewendet, das Haupt en face gedreht. Der Blick ruht offen und selbstbewusst auf dem Betrachter. Maria Antonia trägt einen gesteppten Malerkittel von leuchtend blauer Farbe, an dessen Ausschnitt eine weiße Spitzenbluse hervortritt. In der linken Hand hält sie eine Palette und ein Bündel Pinsel, mit der rechten greift sie prüfend an eine der Pinselspitzen – eine Geste der Könnerschaft. Maria Antonia inszeniert sich in dieser Darstellung bewusst als Künstlerin, wobei der an die Brust geheftete Katharinenorden unübersehbar auf ihre fürstliche Abkunft verweist.

Die Geschichte des Gemäldes belegt, mit welchem Einsatz Maria Antonia nach künstlerischen Ehren strebte und wie sie dabei ihre Beziehungen nutzte. Im März 1772 brach die Kurfürstinwitwe von München zu einer dreimonatigen Reise nach Italien auf, die sie unter anderem nach Florenz führte. Dort residierte seit 1765 ihr Cousin Peter Leopold I., der durch eine erfolgreiche Reformpolitik im Geist der Aufklärung von sich reden machte. Als Kunstmäzen engagierte sich Leopold besonders für die Erweiterung der weltweit führenden Sammlung von Maler-Selbstbildnissen in den Uffizien, einerseits durch Ankauf bedeutender Bestände, andererseits, indem reisende Künstler dazu angehalten wurden, ein Selbstbildnis zu stiften⁷⁵. Maria Antonia, die kurz zuvor auf Betreiben ihres Protegés Anton Raffael Mengs in die »Accademia di San Luca«, die römische Maler-Vereinigung, aufgenommen worden war, muss sich nun auch darum bemüht haben, einen Platz in der renommierten Florentiner Porträtgalerie zu erhalten. Hierbei könnte wiederum Mengs, der von Herzog Leopold sehr geschätzt wurde und im Oktober 1773 ein eigenes Selbstbildnis für die Galerie lieferte⁷⁶, vermittelnd tätig gewesen sein.

Nach München zurückgekehrt, widmete sich Maria Antonia unter Anleitung ihres Lehrers George Desmarées intensiv der Malerei. In der zweiten Jahreshälfte entstanden mehrere Gemälde, über die sie ihrem Sohn Friedrich August in einem Brief vom Februar 1773 nach Dresden berichtet⁷⁷. Unter anderem erwähnt sie ein Selbstporträt, das Weber irrtümlich als Geschenk für die Kurfürstin Maria Anna in Anspruch nimmt, das jedoch mit

⁷⁴ Archivio Generale di Firenze (AGF), filza VI a 42. Vgl. Gli Uffizi. Catalogo generale, hg. v. Luciano BERTI, 1980, 989, A 820.

⁷⁵ Silvia MELONI, Die Sammlung von Malerbildnissen, in: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, 1994, 596.

⁷⁶ Gli Uffizi, hg. v. BERTI (wie Anm. 74), 933, A 595; Luciano BERTI – Anna Maria PETRIOLI TOFANI – Caterina CANEVA, Die Uffizien Florenz, 1993, 201.

⁷⁷ Zitiert bei: WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 19.

einiger Sicherheit für die Übersendung nach Florenz bestimmt war⁷⁸. Maria Antonia war die erste Person fürstlicher Abstammung, deren Werk in die Florentiner Porträtgalerie Eingang fand. Um diesen Umstand besonders hervorzuheben, wurde für ihr Bildnis ein aufwändiger, mit einer Fürstenkrone und Symbolen der schönen Künste geschmückter vergoldeter Rahmen hergestellt, der im Sammlungs-Inventar von 1784 beschrieben wird, heute allerdings verloren ist⁷⁹.

Das Florentiner Selbstbildnis ist erkennbar nach Vorlagen von der Hand George Desmarées' gestaltet und lässt besonders in der Ausführung der aufwändigen stofflichen Texturen die Mithilfe des Lehrers vermuten. Im Gesichtstypus entspricht das Gemälde dem Porträt der Fürstin in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung (Inv.-Nr. 3369) und dessen Werkstatt-Variante in der Ahnengalerie der Münchner Residenz⁸⁰. In der ihr eigenen Weise variierte Maria Antonia das Vorbild in Details der Physiognomie und in der Ausstattung der Figur. Eine getreue Kopie des Porträts schuf die Fürstin wenig später im großen Familiengemälde, das sich heute in Schloss Berchtesgaden befindet (WK 6).

5 *Selbstbildnis (?) in Witwentracht*

Ende der 1770er Jahre, Öl auf Leinwand, 128 x 98 cm, ehemals Schloss Weesenstein, Ledertapetenzimmer, verschollen (Abb. 5).

Jean Louis Sponzel bildet das Gemälde 1906 in seiner Publikation zu den Fürstenbildnissen des Hauses Wettin als Werk eines unbekanntem Malers ab und datiert es in die Zeit kurz vor dem Tod Maria Antonias im Jahre 1780⁸¹. Lippert gibt 1908 dasselbe Foto, allerdings in besserer Druckqualität, wieder und verweist im Übrigen auf die Angaben Sponsels⁸². Das großformatige Porträt befand sich zu jener Zeit im Ledertapetenzimmer von Schloss

⁷⁸ Die Briefstelle lautet: „... Je aussi fait une Madeleine pour mon frère, mon portrait et ceux de mes deux filles d'après Schmidt pour l'electrice“: Weber bezieht die Wendung „d'après Schmidt pour l'electrice“ sowohl auf das Selbstporträt Maria Antonias als auch auf die beiden Bildnisse ihrer Töchter, weshalb er im Werkkatalog der Fürstin (EBD., Bd. 2, 252f.) ein »Selbstbildnis für die Kurfürstin von Bayern« auflistet. Die besagte Wendung dürfte sich jedoch nur auf die beiden Kinderportraits bezogen haben, die nach Vorbildern von Johann Heinrich Schmidt gestaltet und zum Verbleib bei der Kurfürstin Maria Anna gedacht waren (vgl. WK 8 und 9). Dass Maria Antonia ein Selbstporträt für die Uffizien geschaffen hatte, war Weber offenbar nicht bekannt.

⁷⁹ Gli Uffizi, hg. v. BERTI (wie Anm. 74), 989, A 820.

⁸⁰ Vgl. Lorenz SEELIG, Die Ahnengalerie der Münchner Residenz, 1980, 262 und Abb. 261.

⁸¹ SPONSEL, Fürsten-Bildnisse (wie Anm. 50), 70.

⁸² LIPPERT, Briefwechsel (wie Anm. 3), 595.

Weesenstein⁸³. Auf einem Postkartenfoto, das diesen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt, ist das Gemälde an der Wand hängend zu erkennen⁸⁴. Über seinen weiteren Verbleib nach dem Verkauf des Schlosses im Jahre 1917 ist nichts bekannt.

Bezieht man die Farbangaben Sponsels in die Betrachtung der Reproduktion mit ein, so kann man sich das Gemälde wie folgt vorstellen: Maria Antonia sitzt, im Dreiviertelprofil nach rechts gewendet, auf einem geschnitzten und vergoldeten Sessel mit rotem Samtpolster. Sie trägt ein Kleid aus lila Seide, das mit graublauen gefältelten Stoffbahnen und einer Schleife vor der Brust ausstaffiert ist. Das hoch aufgetürmte gepuderte Haar wird von einer grauweißen spitzenbesetzten Haube mit hellblauen Stoffblüten bekrönt; darüber ist ein lila Überwurf gelegt. Der Kopfputz wird durch ein schwarzes Spitzentuch gehalten, das unter dem Kinn mit einer Schleife gebunden ist. Das Gesicht Maria Antonias erscheint schmaler als in früheren Darstellungen, ein Eindruck, der durch die Hochfrisur und die aufgesetzte Haube verstärkt wird. Der Blick der Fürstin ruht auf dem Betrachter, die Lippen umspielt ein verhaltenes Lächeln. Die Arme hat sie übereinander gelegt, in der linken Hand hält sie ein Buch. Wie die historische Postkartenaufnahme vom Ledertapetenzimmer undeutlich erkennen lässt, war vom Betrachter aus links neben dem Sessel ein weiterer Gegenstand, vermutlich ein Tisch, zu sehen. Das bei Sponsel und Lippert wiedergegebene Foto des Bildnisses musste aufgrund des Formates für den Abdruck beidseitig beschnitten werden, wobei man offenbar den verbliebenen Teil des besagten Gegenstands per Retusche entfernte.

Das Porträt ist einem gleichfalls in Öl gemalten Brustbild der Kurfürstinwitwe in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden nachempfunden, das dem sächsischen Hofmaler Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau, zugeschrieben wird (Abb. 6)⁸⁵. Physiognomie, Frisur und Kopfputz stimmen weitgehend überein, nur die Kinnpartie ist in der Nachahmung etwas voller gebildet. Dazu wurde die Robe verändert und das Brustbild zum Kniestück mit Sessel ergänzt. Soweit die im Lichtdruckverfahren hergestellte Abbildung bei Lippert einen Vergleich zulässt, scheint die Malweise in den beiden Gemälden sehr ähnlich zu sein. Im Detail der Ausführung lässt sich in der Vorlage jedoch eine höhere Qualität ausmachen.

⁸³ Die historischen Schlossführer von Wilhelm BECHER, *Schloss Weesenstein und seine Umgebung*, 1850, 10, und Theodor GAMPE, *Schloss Weesenstein im Müglitzthale*, 1880, 12, erwähnen an besagter Stelle noch kein Gemälde dieser Art.

⁸⁴ Schlossverwaltung Weesenstein. Abgebildet bei: Birgit FINGER, *Die Gemäldeausstattung des Schlosses Weesenstein im 19. Jahrhundert*, in: *Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen 2002*, Bd. 10, 2004, 85.

⁸⁵ Inv.-Nr. 99/27, s. *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden*, hg. v. Harald MARX, 2005, 476, Nr. 1666.

Die weitreichenden Übereinstimmungen lassen es durchaus möglich erscheinen, dass beide Porträts von Schenau geschaffen wurden. Es finden sich jedoch auch Argumente für eine Zuschreibung an Maria Antonia, weshalb das Gemälde in diesen Werkkatalog aufgenommen wurde⁸⁶. Es würde der üblichen Vorgehensweise der Fürstin entsprechen, sich in der Darstellung der Physiognomie – mit einigen signifikanten Veränderungen – an einem Vorbild zu orientieren und die übrigen Bildelemente wie Kleidung und Ausstattung neu zu gestalten bzw. anderen Vorlagen zu entlehnen. Die reich gefältelte Robe und das von Sponsel übermittelte Farbkonzept des Gemäldes korrespondieren ebenfalls mit dem Geschmack Maria Antonias, die gerne durch auffällige Farben und Texturen – man vergleiche beispielsweise den blauen Malerkittel im Selbstbildnis in den Uffizien (WK Nr. 4) – Blickpunkte in ihren Bildern schuf. Die weitreichende Orientierung am Vorbild hinsichtlich der Malweise würde voraussetzen, dass das Gemälde unter Anleitung und Mithilfe Schenaus und nicht eines anderen Malers wie beispielsweise Müllers entstand. Ein Lehrverhältnis zwischen der Fürstin und dem um wenige Jahre jüngeren Schenau legt sich schon aus dem Grunde nahe, dass der im Original erhaltene, von Maria Antonia signierte Christuskopf (WK 11) in der Gestaltung physiognomischer Details auffällige Übereinstimmungen mit Schenaus Brustbild-Porträt der Fürstin zeigt und mit großer Wahrscheinlichkeit unter der Beteiligung des Meisters entstand. Außerdem schätzte Maria Antonia den in Paris ausgebildeten Akademiemaler sehr und beauftragte ihn 1772 anlässlich ihrer Genesung von schwerer Krankheit persönlich mit der Anfertigung eines Gruppenporträts der kurfürstlichen Familie⁸⁷. Eine gewisse Uneinheitlichkeit in der malerischen Ausführung des Altersbildnisses in Witwentracht würde dafür sprechen, dass sich Maria Antonia in erster Linie der Gestaltung der Physiognomie widmete und für die Ausarbeitung der komplexen Faltenzüge die Hilfe Schenaus in Anspruch nahm, der für die akribische Gestaltung feiner stofflicher Texturen in altmeisterlicher Art seinerzeit besonders geschätzt wurde⁸⁸.

⁸⁶ Dass Sponsel das Bild als Werk eines unbekanntem Malers bezeichnet, muss nicht gegen eine Zuschreibung an Maria Antonia sprechen. Nicht alle Arbeiten der Fürstin waren signiert, und es bestand zum damaligen Zeitpunkt keine vollständige Kenntnis über die erhaltenen Gemälde von ihrer Hand.

⁸⁷ Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 2164 B. Vgl. MARX, *Malerei für Dresden* (wie Anm. 25), 458.

⁸⁸ EBD., 119.

6 Bildnis der bayerischen Kurfürstenfamilie

1773, Öl auf Leinwand, 171 x 139 cm, Königliches Schloss Berchtesgaden, Wittelsbacher Ausgleichsfonds München, Inv.-Nr. B I a 113 (Abb. 7).

In dem bereits erwähnten Brief an ihren Sohn vom Februar 1773 äußert Maria Antonia, sie arbeite gerade an einem Familiengemälde, das sie von München mit nach Dresden nehmen wolle⁸⁹. Mitte des 19. Jahrhunderts wird ein Selbstporträt der Fürstin im Kreis ihrer bayerischen Verwandten auf Schloss Weesenstein erwähnt⁹⁰: Es misst ca. 180 x 146 cm und befindet sich im ehemaligen Zimmer König Antons⁹¹. 1906 ist das Bild im Gartensalon des Schlosses nachweisbar⁹², danach verliert sich die Spur. Ein Gemälde gleicher Thematik und Größe wird 1875 im Sammlungskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg aufgeführt mit der Angabe, es handle sich um eine Kopie, wobei nicht eindeutig formuliert wird, ob diese von Maria Antonia oder einem Maler namens van der Velde geschaffen wurde⁹³. Im Katalog von 1934 erscheint das Gemälde nicht mehr. Möglicherweise war es Teil der umfangreichen, nur lückenhaft dokumentierten Notverkäufe, die das Museum in den 1920er Jahren aufgrund finanzieller Schwierigkeiten tätigen musste⁹⁴. Eine dritte Version des Familienbildnisses befand sich ehemals in Schloss Schleißheim und ist in den Sammlungskatalogen von 1870, 1875 und 1885 verzeichnet⁹⁵, zunächst unter dem Namen 'George Desmarées', dann unter dem Namen Maria Antonias. In den Katalogen von 1905 und 1913 wird das Bild nicht mehr genannt. Zu dieser Zeit muss es sich bereits im Wittelsbacher Palais in München befunden haben, von wo es 1919 nach Schloss Schleißheim zurückkehrte⁹⁶. Nach 1922 gelangte das Gemälde als Teil der Sammlung des Kronprinzen Rupprecht nach Schloss Berchtesgaden, wo es heute noch aufbewahrt wird. Seit 1925 gehört es zum Bestand des Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

⁸⁹ Vgl. Anm. 77.

⁹⁰ BECHER, Schloss Weesenstein (wie Anm. 83), 9, erwähnt im ehemaligen Zimmer König Antons „Die Kurfürstin Maria Antonia im Kreise der Ihrigen, von der kunstsinnigen, auf dem Bilde als Malerin selbst dargestellten, Fürstin“. Vgl. auch PETZHOLDT, Biographisch-litterarische Mittheilungen (wie Anm. 5), 344; WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 19f. – Freiherr Detlev VON BIEDERMANN, Bildnisse unseres Fürstenhauses, in: Dresdner Anzeiger, Nr. 212 (30. Juli 1880), Vierte Beilage 15, gibt an, das Bild stamme von Stefano Torelli. Dieser war jedoch seit 1762 am Zarenhof in Petersburg tätig, so dass die Angabe Biedermanns wenig Wahrscheinlichkeit besitzt.

⁹¹ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 19, gibt die Maße mit 3 Ellen, 4 Zoll in der Höhe und 2 Ellen, 14 Zoll in der Breite an. Zur Umrechnung in Zentimeter: Helmut KAHNT – Bernd KNORR, Alte Maße, Münzen und Gewichte, 1986.

⁹² SPONSEL, Fürsten-Bildnisse (wie Anm. 50), 69.

⁹³ Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde, 1885, 58, Nr. 715.

⁹⁴ Freundliche Mitteilung von Sammlungsleiter Frank Matthias Kammel, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁹⁵ Katalog der Kgl. Gemälde-Galerie in Schleissheim, 1870, Nr. 333 (Desmarées); 1875, Nr. 457 (Maria Antonia); 1885, Nr. 838 (Maria Antonia).

⁹⁶ Inventareintrag, Bayerische Staatsgemäldesammlung.

Das Gruppenbild zeigt Maria Antonia als Malerin im Kreis der bayerischen Kurfürstenfamilie. Die Monarchin sitzt in ihrem blauen Arbeitskittel vor einer Staffelei und hält Pinsel und Palette in den Händen. Hinter ihr steht ihr Bruder Kurfürst Maximilian III. Joseph (1727–1777), neben diesem die gemeinsame Schwester Maria Josepha (1734–1776), die Gattin des Markgrafen Ludwig Georg Simpert von Baden-Baden. Zur Rechten Maria Antonias sitzt ihre Schwägerin, die Kurfürstin Maria Anna (1728–1797). Links außen erscheint Maria Anna von Pfalz-Sulzbach (1722–1790), die Gattin von Clemens Franz de Paula von Bayern, einem Cousin Maria Antonias, der bis zu seinem Tod 1770 den Rang des Kurprinzen von Bayern innehatte. Die Gesichter der Dargestellten sind sämtlich nach Porträtbildern von George Desmarées kopiert, die heute noch vorhanden oder nachweisbar sind⁹⁷. Dadurch wurde zwar eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit den Modellen erreicht, doch erhielt das Gemälde auch ein relativ schematisches Erscheinungsbild.

Die Anordnung der Personen im Bild spiegelt eine Familienhierarchie wider. Farblich dominieren das Blau und das Rot in den Gewändern Maria Antonias und Maximilian Josephs, wodurch die beiden hervorgehoben und gleichzeitig einander zugeordnet werden. Die auf der Rückenlehne von Maria Antonias Stuhl ruhende Hand des Kurfürsten betont diese Verbindung. Die beiden erscheinen als die Hauptakteure, im Familiengeschehen wie auf der politischen Bühne. Die Kurfürstin Maria Anna wiederum ist nicht, wie zu erwarten wäre, neben ihrem Mann sondern neben Maria Antonia platziert und wendet sich der Staffelei zu. Dies deutet auf eine enge Bindung zwischen den beiden Frauen hin und auf ein besonderes Interesse Maria Annas an der künstlerischen Betätigung ihrer Schwägerin. Die jüngere Schwester Maria Josepha und Maria Anna von Pfalz-Sulzbach hingegen treten in der optischen Präsenz zurück. Dass Maria Antonia plante, das vollendete Familiengemälde nach Dresden mitzunehmen, dürfte Ausdruck des Wunsches gewesen sein, in den für sie schwieriger gewordenen Lebensumständen am sächsischen Hof ihre bayerischen Verwandten um sich zu haben. Zugleich präsentierte sie sich dem Dresdener Umfeld als Mitglied eines starken Familienverbandes, innerhalb dessen sie aufgrund ihrer vielfältigen Begabungen eine besondere Stellung einnahm. Auch dies verdeutlicht, in welchem Maße künstlerische Betätigung für die sächsische Kurfürstinwitwe ein Mittel zu politischer und gesellschaftlicher Selbstinszenierung war.

⁹⁷ Maria Antonia: Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv.-Nr. 3369, vgl. WK 4; Maximilian Joseph und Maria Josepha: Ahnengalerie der Münchner Residenz, vgl. HERNMARCK, Georg Desmarées (wie Anm. 5), Kat. 133, Abb. 20, und SEELIG, Münchner Residenz (wie Anm. 80), 261 und Abb. 266 sowie 262 und Abb. 181. Maria Anna von Bayern: Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv.-Nr. 2497; Maria Anna von Pfalz-Sulzbach: Süddeutscher Privatbesitz. Vgl. auch PAULUS, Georg de Marées (wie Anm. 39), 26, und HERNMARCK, Georg Desmarées (wie Anm. 5), 149.

Geht man davon aus, dass das Familienbildnis tatsächlich nach Dresden gelangte, so liegt es nahe, die später in Schloss Weesenstein nachweisbare Version als das Original von der Hand Maria Antonias zu betrachten. Das ehemals im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindliche Gemälde stellte in jedem Fall eine Kopie dar, die vermutlich von dem im Katalog genannten Maler „van der Velde“ nach Maria Antonia gemalt worden war. Mit einiger Sicherheit handelte es sich dabei um Franz Xaver Velde (auch Welde oder Welte), einen Schüler und engen Mitarbeiter George Desmarées', der an zahlreichen Werkstattkopien seines Lehrers beteiligt war. Velde könnte die Kopie des Familienbildnisses noch während des bis zum Juni 1773 andauernden Aufenthalts der Kurfürstinwitwe am Münchner Hof angefertigt haben. Auch die ehemals in Schloss Schleißheim und heute in Schloss Berchtesgaden aufbewahrte Version könnte eine solche Werkstatt-Kopie darstellen, die als Geschenk für die bayerischen Verwandten geschaffen wurde. Doch ist auch nicht auszuschließen, dass das Originalgemälde Maria Antonias nach München zurückkehrte oder die Heimat der Fürstin gar nicht verließ und dass das noch vorhandene Familienbildnis dieses Original darstellt.

Das Gemälde selbst liefert hierzu keine eindeutigen Hinweise. Die nach Desmarées kopierten Gesichter sind sorgfältig ausgeführt und besitzen eine hohe Übereinstimmung mit dem jeweiligen Vorbild. Die stofflichen Texturen lassen eine Pinselführung erkennen, die dem Desmaréesschen Malstil entspricht und sich beispielsweise in Maria Antonias Magdalenenbild oder in ihrem Desmarées-Porträt wiederfinden lässt. Schwächen weist das Familienbildnis in der Erfassung des Körperlichen und der Wiedergabe räumlicher Bezüge unter den dargestellten Personen auf. Maria Antonia hatte über Jahre hinweg ausschließlich Brustbilder geschaffen und sich dabei eine gewisse Fertigkeit in der Darstellung der menschlichen Physiognomie erarbeitet. Andere Sujets, die die Darstellung von Ganzfigurigkeit oder das Erzeugen von Raumillusion erfordert hätten, sind in ihrem Oeuvre hingegen nicht nachweisbar. Das Familiengemälde in Schloss Berchtesgaden, das malerisches Können aber auch mangelnde Erfahrung im Genre des Gruppenbildes dokumentiert, würde dem künstlerischen Profil der Fürstin entsprechen. Denkbar wäre jedoch auch, dass das Bild von der Hand eines weniger geübten Mitgliedes der Desmarées-Werkstatt stammt.

7 *Porträt des Malers George Desmarées*

1772, Öl auf Leinwand, 54 x 41 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. S 161 (Abb. 7).

Die Datierung des Gemäldes und die Zuschreibung an Maria Antonia beruhen auf einer rückwärtigen Aufschrift mit dem Wortlaut „Georges de Marées, Chur. Bayerischer Hofmaler gemalt von ihrer Königlichen Hoheit Maria Antonia verwitt. ... im Jahre 1772“.

Das Gemälde gibt Desmarées im Brustbild und ins Dreiviertelprofil nach links gewendet wieder. Er trägt einen braunen Rock, darunter eine Weste und um den Hals einen Jabot. Eine halblange, in geordneten Lockenreihen nach hinten frisierte Herrenperücke vervollständigt die zeittypische Robe. Der Gesichtsausdruck entspricht der freundlichen Wesensart, die dem Maler von Zeitgenossen allgemein zugeschrieben wird⁹⁸. Die Darstellung steht dem Porträtstil Desmarées' nahe und dürfte unter seiner Beteiligung nach einem Vorbild von seiner Hand entstanden sein. 1772 war Desmarées bereits 76 Jahre alt, das Gemälde zeigt ihn jedoch in deutlich jüngerem Alter – das Vorbild stammte also aus früheren Tagen.

Maria Antonia schätzte den seit 1730 mit kurzen Unterbrechungen am Münchner Hof tätigen Maler sehr und stand mit ihm über viele Jahre hinweg in stetem Kontakt. Von Dresden aus sandte sie ihm die Kopie eines Kopfes nach Rubens (WK 13)⁹⁹. Wie das »Augsburgische monatliche Kunstblatt« berichtete, begab sich die Fürstin während ihres Aufenthaltes in München in den Jahren 1772/73 zweimal wöchentlich zu ihrem Lehrer, um sich „in dem gewöhnlichen Malzimmer des Herrn de Marées, so ihm vom Hof in dem schönen Hause des Residenzgartens angewiesen ist“ in der Malkunst weiter zu bilden¹⁰⁰. Die vier aus dieser Phase erhaltenen Gemälde sind deutlich am Malstil des Meisters orientiert.

Im Februar 1773 sandte Maria Antonia das Bildnis Desmarées' an ihren Sohn Kurfürst Friedrich August mit der Bitte, es in der Dresdener Akademie auszustellen¹⁰¹. Am 15. März des gleichen Jahres wurde diesem Wunsch entsprochen, und das Gemälde fand wohl großen Anklang, wie ein begeisterter Kommentar in der »Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste« aus dem Jahr 1775 vermittelt: „... Noch immer erinnere ich mich bey dieser Gemäldeausstellung zuerst an unser gemeinschaftliches und inniges Entzücken, als wir in dem Professorsale das Bildnis des Herrn Demare'es von Ihrer Durchl. der verwittweten Churfürstin gemalt erblickten. Wie kühn, wie schön ist nicht die lokalische Harmonie in diesem Gemälde, welche Wirkung, welcher sanfte und doch nicht

⁹⁸ Vgl. HERNMARCK, Georg Desmarées (wie Anm. 5), 26.

⁹⁹ Vgl. WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 275.

¹⁰⁰ Zitiert bei PAULUS, Georg de Marées (wie Anm. 39), 26, und HERNMARCK, Georg Desmarées (wie Anm. 5), 23.

¹⁰¹ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 18f.

verzagte Pinsel! Der sehr fähige Künstler so wohl als der minder geübte müssen sich darüber freuen.“¹⁰²

Unabhängig vom Lob ihrer Zeitgenossen bleibt festzuhalten, dass Maria Antonia durch den Unterricht bei Desmarées und die kontinuierliche Beschäftigung mit der Materie solche Fortschritte gemacht hatte, dass dies auch ihrem Sohn und nicht zuletzt ihrem früheren Lehrer, dem Hofmaler Christian David Müller, auffiel. Maria Antonia hatte bereits im Begleitschreiben an ihren Sohn bemerkt, sie sehe den „armen Müller“ vor sich, wie er (das Desmarées-Porträt) zur Hand nimmt und wieder weglegt und wie er dabei alle künstlerischen Termini ausschöpft, um es zu analysieren¹⁰³. Dies lässt darauf schließen, dass sich das Lehrverhältnis zwischen der eigenwilligen Fürstin und dem kritischen Maler nicht immer einfach gestaltet hatte. Nun zeigte sich Müller, gemäß einem Schreiben Friedrich Augusts vom 22. März 1773, sehr erstaunt darüber, mit welcher Leichtigkeit die Fürstin mittlerweile einen Malstil und einen Geschmack entwickelt habe, der sich von dem ihrer künstlerischen Anfänge sehr unterscheidet¹⁰⁴. In welchem Maße diese Qualitätssteigerung auf der aktiven Mithilfe ihres Münchner Lehrmeisters beruhte, muss offen bleiben.

8/9 *Bildnisse der Prinzessinnen Maria Amalie und Therese Maria von Sachsen*

1772/73, verschollen.

Im Brief an ihren Sohn Friedrich August vom Februar 1773 berichtet Maria Antonia, dass sie Bildnisse ihrer beiden Töchter Maria Amalie (1757–1831) und Therese Maria (1761–1820) als Geschenke für die Kurfürstin von Bayern angefertigt habe¹⁰⁵. Sie griff dabei auf Porträts von der Hand des späteren Dresdener Hofmalers Johann Heinrich Schmidt zurück, die sie offenbar mit nach München gebracht hatte. Sowohl die Vorbilder als auch die Kopien sind verschollen. Schmidt machte früh als hochbegabter Pastellporträtist auf sich aufmerksam und wurde aufgrund seiner schnellen Arbeitsweise und der Tatsache, dass seine Bildnisse stets große Ähnlichkeit mit den dargestellten Personen aufwiesen, europaweit

¹⁰² Ferdinand HILLER, *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 17, Nr. 1, 1775, 142.

¹⁰³ WEBER, *Maria Antonia Walpurgis* (wie Anm. 1), Bd. 2, 18.

¹⁰⁴ EBD., Bd. 2, 19.

¹⁰⁵ EBD., Bd. 2, 19.

geschätzt¹⁰⁶. 1770 stellt Schmidt erstmalig in Dresden aus, und es wird berichtet, er habe zahlreiche sehr geglückte Pastellporträts von Mitgliedern des Hofes angefertigt. Möglicherweise entstanden bei dieser Gelegenheit auch die Bildnisse der beiden Töchter Maria Antonias, die sie später in München kopierte. Da die Fürstin die Bilder mit auf Reisen nahm, dürfte es sich am ehesten um kleinformatige Pastelle, die zu jener Zeit meist ovale Form besaßen, gehandelt haben.

10 Magdalena

1772/73, Öl auf Leinwand, 47,2 x 38,5 cm, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 2866 (Abb. 9).

Maria Antonia schuf das Gemälde in der Werkstatt George Desmarées' während ihres Aufenthaltes am Münchner Hof in den Jahren 1772/73¹⁰⁷. Es war ein Geschenk für ihren Bruder, den Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern. Das Bild gelangte nach Schloss Schleißheim und ist in den Sammlungskatalogen von 1810 bis 1913 verzeichnet¹⁰⁸. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es in den Bestand der Alten Pinakothek München aufgenommen¹⁰⁹.

Maria Magdalena ist in bübender Ekstase wiedergegeben. Der Blick der dunklen Augen ist verzückt nach oben gewendet, die Lippen sind leicht geöffnet. Das Gesicht wird von langen braunen Locken gerahmt. Die Heilige trägt ein weißes, gefälteltes Gewand und einen über die linke Schulter gelegten roten Mantel. Vom rechten Ohr hängt ein glänzender Perlohring herab, um den Hals ist eine Kette gelegt, in der sich jeweils drei große Perlen mit einem roten, goldgefassten Juwel abwechseln. Die stofflichen Texturen sind mit lockerem Pinsel angedeutet, das rosige Inkarnat ist weich und ebenmäßig modelliert, die Farbigkeit im Gesamten in warmen, gedämpften Tönen gehalten. Die im 17. Jahrhundert sehr beliebte Darstellungsform der bübenden Magdalena mit nach oben gewendetem Blick (vgl. Guido Reni, 1635, Walters Art Museum Baltimore) wurde auch im zeitlichen Umfeld Maria Antonias noch gerne aufgegriffen.

¹⁰⁶ Neil JEFFARES, Johann Heinrich Schmidt, in: Dictionary of pastellists before 1800, 2006; online edition [<http://www.pastellists.com/articles/schmidtjh.pdf>], accessed/update 11-08-2013, 1/(1.10.2013). S. auch MARX, Malerei für Dresden (wie Anm. 25), 134.

¹⁰⁷ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 19.

¹⁰⁸ Königliches Schloß Schleißheim, Gemäldekatalog 1810, 368, Inv.-Nr. 3228; 1870, Inv.-Nr. 416; 1875, Inv.-Nr. 546. 1885, Inv.-Nr. 839; 1905, 86, Inv. Nr. 389; 1913, Inv.-Nr. 3389.

¹⁰⁹ Freundliche Mitteilung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München.

Paulus zufolge fertigte Maria Antonia das Magdalenenbild nach einem Gemälde von Desmarées, das dieser wiederum in der Galerie des Grafen Johann Matthias von der Schulenburg in Venedig nach einem Original Bernardo Strozzi kopiert haben soll¹¹⁰. Desmarées befand sich während seiner Studienreisen einige Zeit in der Obhut des Malers Giovanni Batista Piazzetta, der die Galerie Schulenburg mit aufzubauen half und seinem Schüler gewiss freien Zutritt zu den Werken verschaffen konnte. Angeblich schätzte Desmarées das Gemälde so sehr, dass er es immer bei sich hatte. Eine der ersten Aufgaben, die er seiner Schülerin Maria Antonia auftrug, soll die Kopie dieses Gemäldes gewesen sein¹¹¹.

Hierzu ist zu bemerken, dass in den Inventaren der Galerie Schulenburg zwar eine »Magdalena« von Carlo Loth, jedoch kein Bild dieses Themas von der Hand Bernardo Strozzi verzeichnet ist. Hingegen findet sich eine »Testa di Santa Caterina della Ruota«, die Strozzi zugewiesen wird¹¹². In Maria Antonias Magdalenenbild wiederum fällt der präziöse Schmuck ins Auge, den die Dargestellte trägt. In der Regel wird Magdalena im Büßergewand oder bedeckt von ihren langen Haaren dargestellt. Sofern sie in bürgerlicher Tracht zu sehen ist, erscheint Schmuck nur in der Weise, dass ihn die Trägerin als weltlichen Tand abgelegt hat (vgl. Caravaggio, 1594–1596, Galleria Doria Pamphilj, Rom). Die hl. Katharina, von Geburt eine zypriotische Prinzessin, ist hingegen traditionell in fürstlicher Robe und ausgestattet mit entsprechenden Preziosen dargestellt. Der Schluss liegt also nahe, dass Desmarées in Schulenburgs Galerie das Katharinenbild Strozzi kopierte und Maria Antonia diese Vorlage später zur Magdalena umdeutete. Der in religiöser Hingabe nach oben gewendete Blick ist auch für Darstellungen Katharinas bekannt, weshalb das Sujet in dieser Hinsicht übertragbar war.

Die Staatsgalerie Stuttgart bewahrt ein Brustbild der hl. Katherina von der Hand Strozzi¹¹³, das sich mit einiger Sicherheit als das Vorbild für die Arbeit Maria Antonias und damit als das seinerzeit von Desmarées in Venedig kopierte Gemälde heranziehen lässt (Abb. 9). Die Darstellung zeigt nicht nur die Heilige mit üppig herab wallendem braunem Haar und verzückt nach oben gerichtetem Blick sondern auch die präziöse Kette, gefügt aus Perlen und Juwelen. Das Gemälde gelangte über den Ankauf der umfangreichen Sammlung Barbini-Breganze im Jahre 1852 in den Bestand der Staatsgalerie Stuttgart¹¹⁴. Dass es ursprünglich aus der Galerie Schulenburg stammte, scheint durchaus denkbar:

¹¹⁰ PAULUS, Georg de Marées (wie Anm. 39), 17.

¹¹¹ Diese Aussage bezog sich vermutlich auf den Aufenthalt in München 1772/73. Maria Antonia hatte bereits 1761 ein Gemälde nach Desmarées kopiert, das jedoch keine »Magdalena« dargestellt haben dürfte (vgl. WK 12).

¹¹² Alice BINION, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, 1990, 79, 199.

¹¹³ Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 342.

¹¹⁴ Vgl. Gerhard EWALD, *Alte Meister - Italienische Gemälde. Staatsgalerie Stuttgart*, 1992, 432.

Nach dem Tod des Grafen wurde seine Gemäldesammlung nicht, wie er es gewünschte hatte, als Einheit belassen und ausgestellt, sondern im Laufe der Jahre zu weiten Teilen verkauft¹¹⁵. Hierbei könnten auch Werke in die Sammlung Barbini-Breganze gelangt sein.

Nicht nur durch die ikonographische Umdeutung des dargestellten Sujets, sondern auch in formaler Hinsicht variierte Maria Antonia die Vorlage. So veränderte sie die Kopfhaltung der Heiligen, wobei sie sich beispielsweise an der »Magdalena« von Pietro Antonio Graf Rotari in der Dresdener Gemäldegalerie orientiert haben könnte¹¹⁶. In der Malweise hingegen hielt sie sich eng an das durch Desmarées vermittelte Vorbild Strozzi, sodass es ihr gelang, mit ihrer Arbeit dem Erscheinungsbild eines Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert nahe zu kommen. Der zeittypische sensitive Charakter der Darstellung scheint in Maria Antonias Umfeld nicht ohne kritische Resonanz geblieben zu sein. Laut Weber soll die Kurfürstin Maria Anna für die »Magdalena« die Bezeichnung „aux yeux impertinents“ verwendet haben¹¹⁷.

11 *Christuskopf*

1779, Öl auf Leinwand, 52 x 42 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. Mo 1491 E (Abb. 10).

Die Gemäldegalerie Alte Meister Dresden bewahrt die Darstellung eines Christuskopfes, die sich aufgrund einer rückwärtigen Aufschrift als Spätwerk Maria Antonias identifizieren lässt: „MARA : ANTA : ELE : SAX NAT : PRINC : IMP : BAV: PINX : A1779“. Das Gemälde weist gravierende Risse und Fehlstellen auf, die zur Sicherung der Malschicht abgeklebt wurden, bis eine Restaurierung erfolgen kann. Daher kann das Werk im Rahmen dieses Beitrags nicht abgebildet werden. Zu seiner Provenienz ist nichts bekannt.

Das Gemälde folgt dem Bildtypus der »Vera Ikon«, wie er in der Nachfolge von Jan van Eyck große Verbreitung fand¹¹⁸. Das Haupt Jesu Christi erscheint en face vor einheitlich dunklem Hintergrund. Die großen dunklen Augen treten aus dem hellen, makellos modellierten Teint hervor und ziehen den Blick des Betrachters auf sich. Die hohe Stirn wird von feinem Haupthaar gerahmt, dessen äußerer Kontur mit der Farbe des Hintergrunds verschmilzt. Die Nase ist idealtypisch gebildet, die Mundpartie mit den weichen Lippen und

¹¹⁵ Vgl. Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert, 2002, 6.

¹¹⁶ Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 599.

¹¹⁷ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 2, 19.

¹¹⁸ Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, 1968, Sp. 420.

dem feinen Bart differenziert gestaltet. Das Gesicht schwebt leuchtend und ohne klare Abgrenzung in einem unbestimmten Raum, was dem Bild eine mystische Ausstrahlung verleiht.

In der malerischen Ausführung zeigt die Darstellung große Übereinstimmungen mit dem Brustbild in Witwentracht, das Schenau von Maria Antonia fertigte (siehe WK 5). Augenpartie, Nase und Mund lassen die gleiche, fein modellierende Gestaltungsweise erkennen, wodurch nahe gelegt wird, dass Schenau die Kurfürstinwitwe bei der Ausführung des Christuskopfes anleitete. Der altmeisterliche, an niederländischen und französischen Vorbildern geschulte Malstil, mit dem Schenau seinen Genreszenen ein galantes, „zierliches“ Flair zu verleihen wusste¹¹⁹, wurde hier in einer Weise angewendet, die das Erscheinungsbild eines spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Gemäldes entstehen ließ. Man glaubt, das Werk eines Meisters aus dem zeitlichen Umfeld eines Joos van Cleve (1485–1540) oder Pieter Pourbus (1523–1584) vor sich zu haben, wodurch der Rückbezug auf traditionelle Formen der Frömmigkeit in diesem vermutlich als Andachtsbild konzipierten Gemälde noch eindrücklicher hervortritt.

Die Wahl des Bildthemas belegt die zunehmende Religiosität, die Maria Antonia zum Ende ihres Lebens entfaltete und die sich auch in ihren Schriften niederschlug¹²⁰. Ob dem Gemälde ein bestimmtes Vorbild zugrunde lag, ist nicht zu ermitteln. Die gekonnte Umsetzung des Sujets beweist, dass die langjährige Beschäftigung mit der Malerei der Fürstin Reife und Geschick in der Handhabung des Pinsels beschert hatte. Ihr letztes Gemälde ist zugleich das künstlerisch überzeugendste: Trotz des angegriffenen Zustands der Leinwand verbinden sich die sorgfältige Ausführung, die ausgewogene formale Gestaltung und die effektvolle Lichtführung noch immer zu einer eindrucksvollen Gesamtwirkung.

12–15 *Vier Gemälde unbekannter Darstellung*

Dem Oeuvre Maria Antonias sind vier Gemälde anzufügen, deren Existenz durch briefliche Erwähnungen nachgewiesen ist, von denen aber weder das dargestellte Motiv noch die Maltechnik bekannt sind. Sie sollen hier zusammenfassend aufgeführt werden.

Weber erwähnt, Maria Antonia habe im Jahre 1761 während ihres kriegsbedingten Aufenthalts in München ein nach Desmarées kopiertes Gemälde nach Warschau ge-

¹¹⁹ Siehe MARX, *Malerei für Dresden* (wie Anm. 25), 119.

¹²⁰ Vgl. WEBER, *Maria Antonia Walpurgis* (wie Anm. 1), Bd. 2, 212ff.

sendet (WK 12)¹²¹. Es dürfte sich dabei um ein Geschenk an ihren Schwiegervater, Kurfürst August III., gehandelt haben, der zu jener Zeit in der polnischen Hauptstadt residierte. Näheres ist über das Gemälde nicht zu ermitteln, es können jedoch einige Überlegungen angestellt werden: Da die Kurprinzessin, soweit bekannt, im Weiteren vier Selbstbildnisse folgen ließ, ist davon auszugehen, dass auch dieses erste Bild sie selbst darstellte. Als Vorlage könnte das Desmaréessche Porträt, das sich heute unter der Inventarnummer 3369 in der Alten Pinakothek München befindet, gedient haben (vgl. WK 4). Maria Antonias Arbeit, die sicherlich sehr geschätzt wurde, dürfte mit der Rückkehr des Kurfürsten nach Dresden im Jahre 1762 ebenfalls dorthin gelangt sein. Nach dessen Tod verblieb das Bild vermutlich im Besitz der Familie. Möglicherweise handelt es sich bei dem zweiten Selbstbildnis Maria Antonias in Pastell, das sich laut Petzholdt und Weber neben dem »Selbstbildnis in jüngeren Jahren« (WK 1) Mitte des 19. Jahrhunderts auf Schloss Weesenstein befand, um dieses frühe Gemälde der Kurprinzessin. Anfang des 20. Jahrhunderts war das Bild vermutlich nicht mehr im Schloss vorhanden, da es von Sponzel und Lippert nicht erwähnt wird¹²².

Des Weiteren führt Weber an, Maria Antonia habe laut einer brieflichen Erwähnung der Kurfürstin Maria Anna von Bayern einen Kopf nach Rubens gemalt und diesen an George Desmarées nach München gesandt (WK 13)¹²³. Eine Jahreszahl ist hierzu nicht genannt, doch findet sich die Erwähnung in der Beschreibung der frühen 1770er Jahre. Wie Weber weiterhin ausführt, bedankt sich Herzog Albert von Sachsen-Teschen, ein Cousin Maria Antonias, im Jahre 1771 für die Übersendung einer Kopie nach van Dyck (WK 14)¹²⁴. Albert, verheiratet mit der zeichnerisch sehr begabten Marie Christine von Österreich, einer Tochter Maria Theresias, entfaltete schon früh eine begeisterte Sammlertätigkeit und begründete die heute weltweit führende graphische Sammlung, die Wiener Albertina. Die Zahl der Gemälde in seinem Besitz war nach eigenem Bekunden relativ klein, doch bezeichnet er Maria Antonias Van-Dyck-Kopie als besondere Zierde seiner Sammlung. Im gleichen Jahr bedankt sich auch Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz für ein nicht näher bezeichnetes Gemälde, das ihm die sächsische Kurfürstinwitwe hatte zukommen lassen (WK 15)¹²⁵. Bekanntermaßen war auch Karl Theodor ein großer Kunstliebhaber und Vertreter eines aufgeklärten Absolutismus, woraus ersichtlich wird, dass Maria Antonia ihre Bilder an Gleichgesinnte verschenkte, bei denen sie Interesse für ihre Arbeit erwarten durfte.

¹²¹ EBD., Bd. 1, 140.

¹²² Vgl. Anm. 51.

¹²³ WEBER, Maria Antonia Walpurgis (wie Anm. 1), Bd. 1, 275.

¹²⁴ EBD., Bd. 2, 276.

¹²⁵ EBD., Bd. 2, 275f.

Mit dem Blick auf diese vier nicht mehr erhaltenen Darstellungen rundet sich das Bild des malerischen Werks Maria Antonias, wie es uns aus zwei Jahrzehnten entgegentritt. Erkennbar wird, dass neben ihrer schriftstellerischen und kompositorischen Tätigkeit, der die Kurprinzessin bereits in den 1750er Jahren eine gewisse Öffentlichkeit im höfischen Kontext verschaffte, spätestens ab den frühen 1760er Jahren auch die Malkunst zum wesentlichen Bestandteil ihrer Selbststilierung als vielseitig begabte, gebildete und zur Regentschaft befähigte Fürstin wurde. Hierzu gehörte die Pflege ihres weitgespannten Beziehungsnetzes durch das Verschenken selbstgefertigter Bilder an Persönlichkeiten aus Politik, Kunst und Geistesleben. Auch nach ihrem Rückzug aus der Politik blieb sie ihrer bildkünstlerischen Tätigkeit treu und pflegte sie bis an ihr Lebensende. Dass die ambitionierte Maria Antonia in ihren Arbeiten keineswegs nur kopierte, wie dies die ältere Forschung vermittelt¹²⁶, sondern Elemente aus verschiedenen Vorlagen synthetisierte, wird an den erhaltenen Beispielen explizit. Von künftigen Untersuchungen zu den Gemälden der sächsischen Kurfürstin darf man sich tiefergehenden Aufschluss über die verschiedenen Lehrverhältnisse, die sie zu bedeutenden Malern des Dresdener und Münchener Umfelds unterhielt, erhoffen. Auch eine erneute Sichtung der umfangreichen biographischen Archivalien im Hinblick auf bisher nicht ausgewertete Hinweise zu ihrem malerischen Werk dürfte weitere interessante Perspektiven auf die außergewöhnliche Persönlichkeit Maria Antonias und ihr Profil als Mensch, Fürstin und Künstlerin eröffnen.

¹²⁶ S. beispielsweise PAULUS, Georg de Marées (wie Anm. 39), 26; HERNMARCK, Georg Desmarées (wie Anm. 5), 23.



1 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, SELBSTBILDNIS IN JÜNGEREN JAHREN, 1763 (?), Pastell, ehemals Schloss Weesenstein / Foto: Lippert, Kaiserin Maria Theresia und Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen. Briefwechsel 1747–1772, 1908.



2 Giuseppe Candè, MARIA ANTONIA WALPURGIS, KURFÜRSTIN VON SACHSEN (Ausschnitt), 1764, Kupferstich, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 116397 / Foto: SLUB Dresden, Deutsche Fotothek (Regine Richter).



3 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, SELBSTBILDNIS FÜR FRIEDRICH II. VON PREUBEN, 1769, Pastell, ehemals Potsdam, Neues Palais, Inv.-Nr. GK II 3167 / Foto: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Fotograf unbekannt).



4 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, SELBSTBILDNIS ALS MALERIN, 1772, Öl auf Leinwand, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 2065 / Foto: Polo Museale della città di Firenze.



5 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, SELBSTBILDNIS (?) IN WITWENTRACHT, Ende der 1770er Jahre, Öl auf Leinwand, ehemals Schloss Weesenstein / Foto: Lippert, Kaiserin Maria Theresia und Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen. Briefwechsel 1747–1772, 1908.



6 Schenau, eigentlich Johann Eleazar Zeissig, MARIA ANTONIA WALPURGIS VON BAYERN, Ende der 1770er Jahre, Öl auf Leinwand, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Inv.-Nr. 99/27 / Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



7 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, FAMILIENBILDNIS, 1773, Öl auf Leinwand, Berchtesgaden, Königliches Schloss, Wittelsbacher Ausgleichsfonds München, Inv.-Nr. B I a 113 / Foto: Wittelsbacher Ausgleichsfonds München.



8 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, GEORGE DESMARÉES, 1772, Öl auf Leinwand, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. S 161 / Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



9 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, HL. MAGDALENA, 1772/73, Öl auf Leinwand, München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 2866 / Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



10 Bernardo Strozzi, HL. KATHARINA VON ALEXANDRIEN, um 1630, Öl auf Leinwand, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 0342 / Foto: Staatsgalerie Stuttgart.